

ADRIAN SCHIOP

Șmecherie și lume rea

Universul social al manelelor

CARTIER

Șmecherie și lume rea

Adrian SCHIOP s-a născut la 7 ianuarie 1973 (Porumbacu de Jos, județul Sibiu). A absolvit Facultatea de Psihologie și Științe ale Educației a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Urmează, apoi, un master în lingvistică integrală la Facultatea de Litere a aceleiași Universități. A lucrat ca profesor de limba și literatura română (1997-2001, Cluj-Napoca), zugrav (2002, Auckland, Noua Zeelandă), jurnalist (2004-2010, *Evenimentul Zilei*, *Prezent*, *România Liberă*). Și-a susținut doctoratul în manele la SNSPA, avându-l în calitate de conducător de teză pe Vintilă Mihăilescu.

A debutat în revista *Fracturi* (2001) și a publicat romanele: *pe bune/ pe invers* (Polirom, 2004) și *Zero grade Kelvin* (Polirom, 2009), *Soldații. Poveste din Ferentari* (Polirom, 2013. Premiul revistei *Observator cultural*, 2014, și Premiul „Cea mai bună carte a anului”, secțiunea Beletristică, acordat în cadrul Galei Industriei de Carte din România, 2014). În 2017, în regia Ivanei Mladenović, a apărut ecranizarea romanului *Soldații*.

Adrian SCHIOP

Șmecherie și lume rea

Universul social al manelelor

CARTIER
antropologic

CARTIER
Editura Cartier, SRL, str. Bucureşti, nr. 68, Chişinău, MD2012.
Tel./fax: 022 20 34 91, tel.: 022 24 01 95. E-mail: cartier@cartier.md
Editura Codex 2000, SRL, Strada Toamnei, nr. 24, sectorul 2, Bucureşti.
Tel/fax: 210 80 51. E-mail: romania@cartier.md

Cărţile Cartier pot fi procurate online pe shop.cartier.md
şi în toate librăriile bune din România şi Republica Moldova.
Cartier eBooks pot fi procurate pe iBooks, Barnes & Noble şi cartier.md

LIBRĂRIILE CARTIER
Librăria din Centru, bd. Ştefan cel Mare, nr. 126, Chişinău. Tel./fax: 022 21 42 03.
E-mail: librariadincentru@cartier.md
Librăria din Hol, str. Bucureşti, nr. 68, Chişinău. Tel.: 022 24 10 00.
E-mail: librariadinhol@cartier.md
Librăria online, shop.cartier.md, tel. 068 555 579.
E-mail: vanzari@cartier.md

Colecţia *Cartier antropologic* este coordonată de Vintilă Mihăilescu.
Editor: Gheorghe Erizanu
Lector: Valentin Guţu
Coperta seriei: Vitalie Coroban
Coperta: Vitalie Coroban
Design/tehnoredactare: Marina Darii
Prepress: Editura Cartier
Tipărită la Bons Offices

Adrian Schiop
ŞMECHERIE ŞI LUME REA: UNIVERSUL SOCIAL AL MANELELOR
Ediţia I, septembrie 2017

PROIECT CO-FINANŢAT DE:



Proiect editorial cofinanţat de Administraţia Fondului Cultural Naţional. Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziţia Administraţiei Fondului Cultural Naţional. AFCN nu este responsabilă de conţinutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanţării.

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii
Schiop, Adrian.
Şmecherie şi lume rea: universul social al manelelor/ Adrian Schiop. – Chişinău: Cartier, 2017 (Tipogr. „Bons Offices"). – 260 p. – (Colecţia „Cartier antropologic"/ coord. de Vintilă Mihăilescu, ISBN 978-9975-86-032-1).
Bibliogr.: p. 245-254. – Referinţe bibliogr. în subsol. – 500 ex.
ISBN 978-9975-86-211-0.
398.8
S 35

„Mă ridic și fac bani mulți,
Aduc bani chiar și din munți;
Și din pădurile mari
Mă ridic și tot fac bani."

Adrian MINUNE, *Nu am două vieți*

„Mergi pe drumul tău și nu te uita:
Prietenul e buzunarul tău și familia."

SORINA, *Sunt sigur pe mâna mea*

Mulțumiri

Domnului profesor Vintilă Mihăilescu, mulțumiri „fără număr” pentru faptul de a mă fi inițiat în antropologie și, ceva mai încolo, pentru valorosul feedback dat pe parcursul scrierii lucrării, precum și pentru păsuirile pe care mi le-a acordat cu generozitate, în momentele de blocaj. Cătălinei Tesar și lui Bogdan Iancu, pentru atenția cu care au parcurs acest text, sugestiile de interpretare sau ponturile de lectură pe care mi le-au oferit. Lui Gergo Pulay, pentru oportunitatea de a ne muta împreună în Ferentari, precum și pentru cheile de lectură ale scenei manelelor, în particular, și societății românești, în ansamblu, fără de care lucrarea asta ar fi fost mult mai săracă. Lui Dan S., Hendrik L. și Gabi P., care mi-au fost, pe rând, colegi de apartament în Ferentari. Doamnelor Margaret Beissinger, Anca Giurchescu și Speranța Rădulescu, pentru încurajările calde. Colegilor mei de doctorat Nicoleta Bițu, Elena Radu, Ciprian Necula, Gabi Bălănescu și Ciprian Tudor, pentru discuțiile fertile din perioada de mobilitate petrecută la Napoli. Echipei de proiect și în special lui Andrei Vlăducu și Dinu Guțu (care mi-a oferit în plus și cărțile lui în format electronic despre neotriburi, subculturi și scene). Lui Ștefan Iancu, Costi Rogozanu, Ana Chirițoiu, Florin Dumitrescu, Iulia Popovici, Vasile Ernu, Radu Umbreș și Răzvan Dumitru, pentru discuțiile din online și lumea reală în legătură cu manelele. Prietenilor mei din Ferentari, personaje cu nume schimbate în această lucrare, precum și lăutarilor care au acceptat să stea de vorbă cu mine, deși nu le-a ieșit nimic din treaba asta. Și, nu în ultimul rând, părinților mei, care m-au îndopat cu mâncare, țigări și dragoste în lunile din urmă, decisive în scrierea lucrării.

Introducere

Literatura dedicată manelelor este încă în faza de pionierat. Cele mai multe lucrări consacrate acestei teme sunt din unghiul etnomuzicologiei (Garfias 1981; Beissinger 2007; Rădulescu 1997; Stoichiță 2011). Studiul Ceraselei Voiculescu (2005), *Production and consumption of folk pop music în post-socialist Romania: discourse and practice,* reprezintă o excepție parțială, analizând maneaua din perspectiva producției și a consumului (insistând totuși mai mult asupra producției). Dar, chiar dacă definesc maneaua ca etnopop (Beissinger 2007) sau folk-pop (Voiculescu 2005), lucrările citate izolează maneaua de restul producției muzicale din România. Cu alte cuvinte, în încercarea de a surprinde specificitatea fenomenului, lucrările citate se ocupă mai mult de aspectul etno decât de acela pop. Consecința e că, printr-un efect de perspectivă, maneaua se vede ca un gen izolat, mai puțin legat de fenomenul muzical contemporan și mai mult de rădăcinile istorice sau de proximitățile stilistice cu curentele similare din vecinătatea geografică (*chalga, tallava, arabesk* etc.). Maneaua se vede astfel ca un fapt de antropologie, mai puțin racordat la prezentul muzical mai larg.

Or, pentru a contracara acest efect, lucrarea de față analizează manelele ca subcultură (de fapt ca scenă[1]), folosind instrumentarul studiilor culturale și mai puțin instrumentarul etnomuzicologiei.

---

1 Conceptul de scenă este mai neutru decât cel de subcultură, neimplicând ideea de protest sau rezistență Argumentele pentru care prefer acest termen vor fi desfășurate în Capitolul *Amărâți și bagabonți. Publicul sărac al manelelor*, secțiunea *Manelele, parte a scenei pop.*

Prin urmare, în abordarea mea contează mai mult aspectul pop decât cel etno, maneaua fiind văzută ca o parte a scenei pop, alături de house, dance, europop și suferind contaminări cu rapul gangsta. În această logică, interesează mai puțin elementele de specific și mai mult conexiunile cu prezentul scenei pop. Prin urmare, istoria genului (parte deja studiată de Garfias 1981; Beissinger 2007) nu face obiectul lucrării mele, care supune analizei doar maneaua pop, pe instrumentație electronificată (sintetizator, chitară electrică, chitară bas). Or, chiar dacă există o manea „acustică", în care au performat lăutari faimoși ca Romica Puceanu, Constantin Stanciu etc., ea va fi ignorată. Intervalul temporal pe care-l iau în discuție debutează cu momentul în care maneaua se electronizează și se transformă în etnopop, în anii '80, și se întinde până în prezent.

Argument

Chiar dacă lucrarea mea are o componentă sociologică semnificativă, am preferat să țin – cât a fost posibil – despărțite apele, esteticul de social. Maneaua e o formă de artă, iar mesajul pe care-l transmite, în calitatea ei de produs estetic, nu poate fi prin forța lucrurilor o reflectare mecanică a realității, ci trebuie să presupună esențializare, deformare creatoare și, la limită, creare de lumi: așa cum argumentează Stoichiță (2011), spațiile live de performare ale manelei instituie un spațiu magic, care suspendă realitatea, făcându-i pe participanți să se simtă atotputernici. Pe scurt, pentru o noapte de chef *la lăutari*, oamenii își dau libertatea să se creadă *barosani*; a doua zi, pe lumină, ei își bagă cuminți mințile-n cap și se duc la serviciu știind exact cine sunt. Am evitat, așadar, să citesc realitatea prin artă, mai mult, am încercat să privilegiez dimensiunea estetică dându-i o oarecare autonomie de modă veche. Pornind de aici, de la această opțiune, am ales ca concluziile lucrării să fie de ordin stilistic-comparativ și nu sociologic.

Așadar, lucrarea mea operează pe două dimensiuni – pe de o parte, scena cu actorii și comportamentele lor și, pe de alta, universul de discurs al manelelor, pe care îl voi desfășura cu precădere din versuri. Argumentul principal al tezei mele e că, așa cum în lumea reală oamenii dau o înaltă prețuire *șmecheriei* ca strategie de succes

în viață, dar au așteptări negative de la semeni, și în universul de discurs al manelelelor, secțiunea jubilatorie care exaltă puterea banilor și a șmecheriei are o contraparte întunecată, chiar cu mai multe ocurențe, care deplânge faptul că *lumea s-a făcut rea*, că nu mai poți să ai încredere în semeni. Pe scurt, lucrarea analizează mecanismele prin care, în lumea reală, șmecheria generează neîncredere și paranoie relațională și cum această dialectică dintre șmecherie și neîncredere este tematizată în versuri; versuri care nu vorbesc deloc despre insecuritatea economică (deși trăsătură structurantă a lumii în care trăiesc fanii), concentrându-se obsesiv asupra insecurității relaționale, faptul că nu poți să ai încredere în prieteni.

În fine, o ultimă precizare are în vedere sistemul hibrid de citare. Am optat pentru sistemul Chicago/Turabian integrând ambele versiuni, atât cea cu note de subsol (în ce privește materialele de presă scrisă sau video, precum și toate resursele electronice), cât și cea cu citare în text (în ce privește literatura de specialitate). Opțiunea simplă pentru una sau alta s-ar fi dovedit contraproductivă: dacă aș fi optat pentru citare exclusiv cu note de subsol, aș fi încărcat prea mult subsolul, care, ca-n parabola lui Borges cu harta 1:1, ar fi ajuns să îngroape textul; dacă aș fi optat pentru citare în text, m-aș fi încărcat cu proceduri de simbolizare foarte complicate – unele materiale de presă nu au autor, altele (cele video, în special) n-au titlul specificat; unele reproduc remarci din subsolul unor piese de pe youtube, altele sunt referințe luate de pe site-uri ale unor case de discuri sau de pe pagini personale ale unor artiști. Faptul de a le fi citat în subsolul paginii mi-a ușurat mie munca, iar lectorilor – sper – efortul. Din același considerent, pentru că lucrarea citează dintr-un volum foarte mare de melodii, le-am citat (în subsolul paginii și în lista finală de resurse folosite) doar pe acelea care implică o parte video la care analiza mea face trimitere.

Registre tematice

Maneaua este o specie de etnopop, identificabilă printr-un ritm specific (Stoichiță 2011), cu puternice influențe balcanic-orientale, cântată preponderent de lăutari romi și adresându-se unui public amestecat de români și romi. Ea face parte dintr-un curent mai larg,

al muzicilor panbalcanice recente, care, sub impactul globalizării, face muzicile tradiționale din Balcani să intre în dialog și să sufere contaminări reciproce (Buchanan 2007).

O clasificare tematică a manelelor e sortită eșecului, pentru că universul de discurs al manelelor e, ca să zic un truism, complexă ca viața însăși – motiv pentru care am ales o clasificare care nu folosește un criteriu tematic, ci de tonalitate afectivă. Așadar, lucrarea utilizează o clasificare tripartită a manelelor, în funcție de registrul afectiv în care se desfășoară universul de discurs – registrul grav, ironic-ludic și lamentativ.

În primul registru intră piesele universului familial și o parte din cele de dragoste – pe scurt, cele care presupun un angajament, nu contează că față de iubită, familie, Dumnezeu, frații simbolici din *brigada* mai mult sau mai puțin clandestină la care protagonistul se poate afilia. Ele spun în mare că trebuie să-ți iubești familia – nevasta, copiii, părinții, frații –, să te temi de Dumnezeu și să nu pui banii deasupra sentimentelor: așadar, spun să fii bun cu oamenii în general, să nu-ți trădezi tovarășii și să te sacrifici pentru ceilalți membri ai familiei.

A doua secțiune e situată într-un registru afectiv ludic și ironic, *la mișto* (Stoichiță 2011), și este dedicată celebrării șmecheriei și banilor, puternic fetișizați. Mai spune, hedonist, că trebuie să-ți trăiești viața, să te distrezi cu femei, să arunci cu banii. Dacă piesele primei secțiuni spun că banii n-au valoare, ci omenia și angajamentul pentru familie, această secțiune spune că banii trebuie cheltuiți, că a arunca cu banii îți aduce nu doar plăcere personală, ci și respectul/invidia admirativă a celorlalți. De asemenea, secțiunea dedicată *bagabonților* intersectează pe cea mai consistentă zonă a ei acest registru afectiv – dar și o parte din piesele de dragoste, mai ales cele care leagă dragostea de bani. Cu toată insolența lor, aceste piese nu contestă nici morala creștină tradițională (sacrificiul pentru familie și credința în Dumnezeu rămân repere tari, de necontestat), nici „părinții" (nu pun în scenă un conflict între generații, părinții fiind iubiți și respectați), nici legitimitatea autorității de stat.

A treia secțiune, în registru lamentativ, e dedicată neîncrederii, afirmând că, în goana după bani, lumea s-a făcut *rea*, fiindcă toți sunt *pe interes* – tu îi ajuți, dar ei nu te uită la necaz sau se bucură. Nu poți

să ai încredere în nimeni (în afară de familie), fiindcă prietenii sunt *perverși cu două fețe*, care te trădează, *te vând* pentru bani, dacă interesul le-o cere. În aceste manele, lăutarul se face purtătorul de cuvânt al eticii *omeniei* – păstrând totuși ideea că eroul e un om realizat financiar, care ajută ca un bun creștin lumea, dar lumea e nerecunoscătoare; bogăția e o precondiție a universului semantic din manele. Aici mai intră piesele universului carceral sau cele despre mascați, o parte din manelele dedicate emigrației, precum și piesele de abandon sau de dragoste trădată.

Metodologie

Lucrarea mea combină mai multe metode sociologice. În analiza mesajului manelelor, am folosit masiv analiza de discurs pentru semantica versurilor; pentru același obiectiv, am folosit interviuri nestructurate cu fani, lăutari și instrumentiști, precum și analiza comentariilor de sub piesele postate pe youtube.com; sub protecția anonimatului oferit de mediul online, oamenii au mai mult curaj să spună ce gândesc cu adevărat decât într-o discuție sau un interviu semistructurat.

De asemenea, la zonele de public la care n-am avut acces (interlopi, în special), m-am bazat pe bârfe din cartierul Ferentari și analiza de presă – materiale tv arhivate pe youtube, articole din cotidiene *quality* și mai ales tabloide, unde (deloc paradoxal) relatarea este mai puțin viciată de prejudecăți, manelele și fanii lor clandestini având parte, prin forța lucrurilor, de o tratare mai empatică și mai binevoitoare. Spun *prin forța lucrurilor*, întrucât fanii genului sunt, de obicei, consumatori de media tabloidă.

Întrucât accentul cercetării mele cade pe public, am considerat utile două metode calitative – în primul rând, observația participativă și, într-o măsură mai mică, interviurile semistructurate. În cartierul bucureștean unde mi-am desfășurat cercetarea, oamenii au alergie la microfoane și devin paranoici când vine vorba de interviuri, considerând că ai o agendă ascunsă, suspectându-te că ești polițist sub acoperire. Una peste alta, am făcut totuși cinci interviuri cu lăutari și instrumentiști, dar nu cu fani, ale căror discuții am preferat să le rezum în jurnal sau să le notez într-un carnețel.

Prin urmare, mi-am bazat terenul mai mult pe observare participativă și discuții pur și simplu. Discuțiile cele mai substanțiale le-am avut cu trei bărbați de care m-am apropiat și care sunt personajele recurente ale tezei mele – Petrică, un chelner de 55 de ani, care lucra la un bar din Ferentari, Dino (33 de ani), un fost pușcăriaș, care lucra ca servitor în casa unei rude, și un tânăr, Radu (24 de ani), care a schimbat mai multe joburi – până când, în final, a plecat în Anglia.

Altfel, am făcut observație participativă într-un club de manele din orașul Sibiu, ok, iar, în București, în mai multe cluburi-restaurante (Bio Bio și Balkan de pe Bulevardul Magheru, Hanul Drumețului și Atlantic din Drumul Taberei/Prelungirea Ghencea, Million Dollars de la Piața Muncii), toate cu program live de lăutari; în ce privește locurile gen discotecă, rulând, așadar, cu playlist – un bar-discotecă dintr-un sat din apropierea Mediașului și un club din cartierul Progresul. Cât timp au fost permise de autorități, am asistat la un număr nedefinit de nunți, cele mai multe ținute în cartierul Ferentari.

Am considerat necesare două site-uri observaționale, un carier din București și un sat din Transilvania. De ce această opțiune? Din două motive – primul e că publicul manelelor e spart în două categorii de public, unul urban și altul rural; al doilea motiv e că scena de manele este divizată în două mari școli, care iarăși împart publicul – școala bănățeană, cu centrul în Timișoara, și școala regățeană, cu centrul în București. Or, fanii din Transilvania (*recte* din satul unde mi-am desfășurat cercetarea) au o afinitate mai mare pentru manelele școlii bănățene, iar fanii din București nu prizează foarte mult manelele de Sud.

Cartierul din București e Ferentari, unde am locuit trei ani; de câțiva ani, a rămas singurul cartier din București unde manelele *mai fac legea*. Dacă în restul cartierelor se aud sporadic și insular, din crâșmele mirosind a mititei din piețele agroalimentare, din bombele stinghere și murdare cu *păcănele* (aparate de jocuri mecanice), de pe străzi cu case scunde – în Ferentari se aud de peste tot, din crâșme, din casetofoanele mașinilor lăsate cu portierele deschise, din difuzoarele mobilelor și, mai ales, din apartamente, la orice oră; în diminețile de weekend, îmi beam cafeaua acompaniat de manelele care se auzeau din apartamentele de vizavi – și acompaniamentul muzical continua toată ziua, mai ales în zilele însorite de vară. De

altfel, acesta a fost (și este) unul din argumentele cel mai des auzite de cei care s-au ridicat împotriva genului – că fanii manelelor nu sunt *civilizați* și își ascultă melodiile la volum maxim, fără respect pentru urechile celorlalți.

Cartierul se află la doar două stații de metrou de Piața Unirii – ce-i drept, nu are ieșire la metrou și practic începe la patru stații de autobuz de stația Eroii Revoluției, dincolo de ansamblul de blocuri de la Zăbrăuți. Cu toată apropierea geografică de Centru, mulți bucureșteni îl percep ca situat la marginea orașului; vinovată de această percepție e stigma teritorială care apasă asupra cartierului (Pulay 2010), pe care prea puțini îndrăznesc să-l viziteze, iar taximetriștii îl evită și de multe ori refuză să onoreze comanda sau cer tarif dublu. Cei care refuză motivează asta prin faptul că zona e periculoasă, li se fură ștergătoarele sau că locuitorii zonei *dau țeapă,* că, ajunși la destinație, nu plătesc călătoria. Cei care percep tarif dublu spun că nu au comenzi înapoi – și ies în pierdere. Lumea de Centru, mi-a zis cineva din cartier, vine acolo doar să-și cumpere doza de heroină sau „să ia o bagaboantă ieftină", adică o prostituată; prostituatele sunt mai ieftine aici (50 de lei sex cu penetrare, față de 100 de lei în Centru). E destul de probabil ca acesta să fie motivul real pentru care cer tarif dublu, că-i consideră pe cei din Centru care vin aici potențiali consumatori de droguri dure (heroină), care, sub presiunea sevrajului și a ilegalității, plătesc călătoria mai mult decât face.

Odată pătruns în miezul cartierului, pe Prelungirea Ferentari, te izbește aerul de loc îmbătrânit în decrepitudinea anilor '90, cu afaceri înghesuite în dughene care vând chinezării ieftine, spălătorii murdare de mașini, case de amanet, covrigării și șaormerii care servesc la geam; oamenii n-au bani pentru restaurante, doar pentru astfel de fast-fooduri românești. Și, deși se bea mult, *la rupere,* nici crâșmele nu o duc cu mult mai bine. Sunt doar trei crâșme pe Prelungire, cu prețuri net mai mici decât în orice parte a orașului (2,5-3 lei berea), dar una singură are succes, fiindcă e în același timp magazin alimentar și vinde bere la pet de 2,5 lei. Chiar și pe iarnă, oamenii preferă să bea în casă, în fața blocului sau a magazinelor alimentare din proximitatea locuinței.

Cartierul este alcătuit preponderent din case, spart din loc în loc de zone de blocuri cu patru nivele. În zonele de case, unii mai practi-

că o agricultură agonică, cu cinci găini, trei straturi de zarzavaturi – sau chiar o vacă sau un număr oarecare de oi, scoase la păscut în partea dinspre Sălaj/Piața Pucheni, unde pare că se termină orașul, dar, de fapt, începe un teren viran enorm, care dă în șoseaua Petricani. Pe porțile acestor case sunt anunțuri cu „vând mere, 3 lei kilul" sau „vând lapte" sau „vând murături"; uneori, în fața casei vezi câte o băbuță pe un scăunel care așteaptă clienți cu o ladă de legume.

Ca în satele din Sud, casele sunt scunde, acoperite cu tablă – dar, ca la oraș, înghesuite în curți minuscule. Din loc în loc, se profilează câte o casă făloasă, o *vilă de șmecher,* inconjurată de ziduri înalte de beton, aparținând unui îmbogățit al economiei informale. Cel mai puțin recomandabil e să încerci să o fotografiezi; ești luat la întrebări, amenințat și pus să ștergi fotografia.

Acest peisaj al caselor scunde spart de silueta unei vile pe două sau trei nivele este – simbolic vorbind – definitoriu pentru cartier, dominat de inegalități mari, cu o pătură foarte subțire de îmbogățiți pe căi de multe ori chestionabile și o masă enormă de oameni trăind la limita sărăciei.

În lucrările publice (Botonogu 2011), cartierul este etichetat drept ghetou; circumscrierea mi se pare totuși excesivă. Descrierea de ghetou se potrivește blocurilor de garsoniere, așa-numitele Zeuri; fiecare din cele cinci zone de blocuri are un astfel de perimetru. Pe Aleea Livezilor, locul unde e apartamentul meu, zona de garsoniere e denumită simplu și sugestiv *La Ghetouri*. Acolo, oamenii nu au acte pe casă, gunoaiele se aruncă direct în stradă, apa caldă și căldura e tăiată frecvent din cauză că oamenii nu au bani să plătească utilitățile – iar locul arată dezastruos: blocurile sunt decojite și fisurate, cercevelele geamurilor plesnite, iar gunoaiele se aruncă în spatele blocului, încât, atunci când bate vântul, strada se umple de hârtii și pungi de plastic. Aici locuiesc *boschetarii,* oamenii aflați la fundul sărăciei, *și distrușii,* consumatorii de droguri sau alcoolicii cronici. Străzile sunt tot timpul pline, apartamentele răsună de țipete și manele, iar viermuiala umană încetează după ora unu noaptea. Sursele lor de câștig sunt precare, mulți trăiesc din colectare de fier vechi sau de peturi de plastic, pe care le obțin scormonind în tomberoanele orașului.

Am stat cu chirie în două apartamente din Ferentari, ambele pe Aleea Livezilor. În intervalul 2009-2010, am locuit la intrarea din-

spre vest, despre care locuitorii spuneau că e zona cea mai civilizată de pe Alee. A doua chirie a fost pe buza zonei care desparte ghetourile de zona de familiști. Apartamentul meu era situat dincolo de strada care desparte zona *civilizată* a Aleii de *ghetouri,* iar contrastul dintre spații era spectaculos: într-o parte părea că o apocalipsă selectivă a distrus arealul, iar supraviețuitorii, sălbăticiți, și-au făcut culcuș acolo; în cealaltă parte, recte spațiul unde locuiam, și-a făcut loc o civilizație stângace, cu miros muncitoresc, o prosperitate precară constituită din materiale ieftine – termopane albe de plastic la geamuri, uși de metal și parchet laminat, în apartamente; pe stradă vedeai oameni curați, îmbrăcați în haine de la Dragonul Roșu, complexul comercial al comunității de chinezi din București. Spațiile verzi din jurul blocului au fost transformate în mici grădini; nu se văd gunoaie flagrante pe stradă, pentru că oamenii plătesc serviciile de salubrizare – ba chiar, odată, când fumam o țigară la geam și am aruncat chiștocul în stradă, o vecină mi-a atras atenția să nu o mai fac. Pe scurt, partea asta a străzii *miroase a sărăcie*, dar nu a disperare neagră și ghetou.

Cât privește oamenii care populează cartierul, ce se observă este absența unui segment semnificativ de oameni educați, cu facultate; spre exemplu, profesorii care lucrează la Școala 136 nu locuiesc în cartier, în apropierea locului de muncă (deși apartamentele sunt la jumătate de preț în raport cu restul orașului, respectiv 20.000 de euro pentru un apartament de două camere, față de 40.000, cât e în celelalte zone din oraș, iar salariile profesorilor sunt mici, sub salariul mediu); de altfel, cei mai mulți dintre ei stau un an sau doi, apoi se transferă la școli mai bune. Cazul unei jurnaliste, deținătoarea unui blog despre Ferentari, este ilustrativ – deși blogul a avut succes și tânăra jurnalistă și-a făcut un nume exploatând jurnalistic cartierul, în momentul în care s-a căsătorit a preferat să-și ia un credit mai scump pentru un apartament într-o zonă mai bună a orașului.

Nivelul de școlarizare al oamenilor este scăzut, mai ridicat pentru cei care au absolvit școala în timpul comunismului sau imediat după Revoluție – respectiv școala profesională sau un liceu. Oamenii nu valorizează superlativ școala – ei se mândresc că au *școala vieții*, adică au experiență de viață și o capacitate de a se descurca în jungla cotidiană superioară oamenilor cu carte. De altfel, tema școlii

lipsește din manele – iar omul inteligent, pe care-l duce capul, e cel care știe să facă bani.

Nivelul redus de școlarizare atrage după sine restrângerea posibilității de a accede la un venit consistent, motiv pentru care cartierul este plin de *amărâți*, de oameni săraci; pe treapta cea mai de jos sunt *boschetarii*, dezadaptații, care nu au unde să doarmă sau dorm în *shanty-town*-ul de pe un teren viran în partea dinspre cartierul Progresul, și care trăiesc culegând peturi și fier vechi, furând mărunțișuri chinezești din tarabele de la Piața Rahova, așteptând ajutorul social. *Boschetar* este unul din epitetele cele mai jignitoare cu care poate fi gratulat cineva – când se ceartă în crâșmă, ies scântei când cineva aruncă, la nervi, epitetul ăsta cuiva; *boschetarul* e *loserul* total.

O altă categorie de *amărâți* sunt agenții de pază – aceștia îmbătrânesc pe salariul minim pe economie, fără vreo posibilitate de a-și crește venitul odată cu înaintarea în vârstă. Muncitorii calificați îi disprețuiesc pe agenții de pază și de multe ori în cârciumi am auzit iscându-se certuri pe tema asta – le reproșau că nu fac nimic și nu știu să facă nimic, că putrezesc pe un salariu de 800 de lei; cei calificați îl consideră deci job de *loser*. Trebuie menționat că muncitorii calificați nu se consideră *amărâți;* chiar dacă sunt la început, ei au convingerea că pot crește ca venit.

Amărâți sunt și micii antreprenori ai economiei informale care îți vând, pe stradă sau în crâșme, produse ieftine cumpărate de la Dragonul Roșu – odorizante, adidași de 20 de lei etc. Cei care au tarabe la Piața Rahova sunt deja considerați *realizați* – veniturile lor pot depăși 2000 de lei. O astfel de afacere poate fi o trambulină spre o afacere mai profitabilă, cum sunt firmele de colectare de fier vechi. Alt serviciu mai bun, care te scoate din categoria amărâților și te poate duce la un venit de 2000 de lei, e cel de taximetrist – dar asta la 12 ore lucrate pe săptămână, șase zile; după Criză, o parte din cei care s-au întors din Occident au ales acest job; în fața blocului meu erau două mașini de taxi și ambii șoferi au lucrat câțiva ani *afară*, în Occident.

Al doilea areal de cercetare este rural, respectiv satul din Țata Oltului unde m-am născut. Economic, satul are o situație destul de stabilă – iar cea mai bună dovadă e migrația inconsistentă spre Vest în anii cei mai duri ai postsocialismului, 1996-2002. Un val migraționist mai consistent apare după aderarea la UE. Semn para-

doxal de stabilitate economică e și unitatea arhitectonică a satului, în care s-au construit puține case făloase. Cele câteva care s-au construit datează din anii ’80, când s-a ridicat o clasă de antreprenori informali – oameni care lucrau în construcții, „maistări”, cum li se spunea, organizând echipe care renovau sau ridicau case noi – și șoferii de TIR, care făceau bișniță cu produse aduse din Turcia sau Occident. De altfel, satul este considerat unul de șoferi – cinci dintre colegii mei de generație (dintr-o clasă de 16 oameni) au devenit șoferi (patru pe TIR, unul pe transport intern de călători). Un alt val de case făloase datează din ultimii ani, ridicate fie de șoferii de TIR, fie, mai ales, de reprezentanți ai valului migraționist de după 2005 (cei mai mulți în Spania). După Criză, aceștia au plătit de la distanță rude să le ridice case arătoase în sat. Altminteri, oamenii, chiar ajunși la o relativă prosperitate, au preferat să-și renoveze casele sau să le mansardeze, dar nu să le adauge încă un nivel. Un fenomen foarte recent de consum ostentativ îl reprezintă moda de a construi mici cabane, pe terenul de lângă râul de munte care trece pe lângă sat. Această dezvoltare echilibrată, fără mari discrepanțe sociale, este remarcată și de Kidekel (2006) în etnografia consacrată unui sat din acest areal. Cercetătorul american o pune pe seama unei particularități istorice – încă din timpul Imperiului Austro-ungar, pe acest areal nu au existat mari proprietari de pământ, ci doar mici proprietăți deținute de țărani; așadar, ei nu lucrau pentru un grof sau mare moșier ca în Sud, ci practicau agricultură de subzistență pe propriile pământuri.

Lângă sat, există o comunitate de romi cortorari de 100 de persoane, care au înregistrat un salt de prosperitate încă de la sfârșitul anilor’90, și mai ales după 2002, când s-au deschis granițele spre Vest – ei aparțin grupului studiat de Tesar (2012) și, la fel ca la aceia, sursa principală de câștig în migrația lor sezonieră o reprezintă cerșitul; dar, în ultimii ani, câștigul din cerșit s-a diminuat considerabil, de la 1500 de euro la începutul anilor 2000, la 500-600 de euro acum. Pe de altă parte, agricultura de subzistență a devenit în ultimii ani apanajul acestui grup – membrii familiei rămași acasă lucrează o parte din pământurile etnicilor români, care fie s-au îndreptat spre ocupații mai bănoase, fie sunt prea bătrâni pentru a mai cultiva pământul.

Cercetarea mea are o distorsiune (*bias*) pe care mă simt obligat să o semnalez – este preponderent axată pe bărbați neînsurați. Pe bărbați întrucât în Ferentari segregarea de gen este foarte puternică; apoi – informanții mei erau neînsurați întrucât eu însumi, în calitate de matur de 40 neînsurat, eram privit cu suspiciune de cei cu familie.

Structura lucrării și cadru teoretic

Primul capitol, *Scena manelelor în diacronie: muzică clandestină*, analizează scena de manele în diacronie, de la momentul când se transformă în etnopop, în anii '80, până în prezent. Capitolul folosește baza de date furnizată de cercetările de etnomuzicologie dedicată manelei (în principal, Rădulescu 1997; Beissinger 2007), dar în analiza ei se va folosi de instrumentarul studiilor culturale, mai precis, de acela de *cultură a tinerilor* (Cohen 1955; Hebidge 1979), ghidată de valori specifice (hedonism, provocare etc.). Or, chiar dacă maneaua, ca discurs, nu se articulează ca o cultură a tinerilor, ea va fi gustată în special de aceștia. De ce? Întrucât regimul comunist, cu excepția Cenaclului *Flacăra*, nu a permis apariția unei scene muzicale alternative, articulată pe baza valorilor tinerilor, iar aceștia au trebuit să se mulțumească cu produse culturale care se apropie mai mult de acest ideal – *recte* muzica orientală/maneaua. Ea nu se articulează în acei ani ca o *cultură a tinerilor*, iar puterea sa de fascinație vine din emiterea unui discurs despre prezent și probleme reale sau, mai exact, un discurs mai real decât acela din *muzica ușoară*, popul sclerozat din ultimii ani ai comunismului.

Capitolul al doilea, *Amărâți și bagabonți. Publicul sărac al manelelor,* combină instrumente teoretice din mai multe zone: studii culturale, în secțiunea în care încearcă să demonstreze că instrumentarul teoretic al lui Hedidge din *Subculture* (1979) este inadecvat, întrucât fanii de manele nu se autoidentifică în calitate de manelari, iar genul, gustat ca muzică de petrecere, nu articulează un mesaj subversiv sau o cultură a rezistenței. Lucrarea folosește conceptul mai neutru de scenă (Straw 2001), argumentând că maneaua este, de fapt, parte a scenei pop. Capitolul este axat pe publicul sărac și în special pe *bagabonți*, o categorie umană privilegiată cantitativ în universul de discurs al manelelelor. În analiza stilului de viață al acestora, lucra-

rea mea folosește instrumente din mai multe zone – studii de antropologie dedicate spațiului mediteraneean (Campbell 1964; Hertzfeld 1985), studii consacrate postsocialismului (Naspary 2002), ghetoului (Vacquant 2008; Bourgois 1989), precum și sugestii dinspre *romani studies* (Tesar 2012; Stewart 1997).

În capitolul al treilea, *Șmecheri și barosani. Publicul bogat al manelelor,* voi arăta că maneaua se susține financiar din banii antreprenoriatului clandestin și informal, ale căror valori le glorifică, în rama unei poetici a codificării și elipsei. În discuția despre poetică voi folosi conceptul de *loc al indeterminării,* propus de teoreticianului R. Ingarten (1973) și dezvoltat de W. Iser (1978). În discuția comportamentului antreprenoriatului clandestin, pe lângă studii dedicate postsocialismului (Humphrey 2002), voi recurge la studii consacrate mafiei, mai précis, două lucrări ale teoreticianului Diego Gambetta (1993; 1998). Relația dintre lăutari și antreprenorii clandestini o voi plasa sub metafora trubadurilor medievali, așa cum e ea descrisă de Zumthor (1983), argumentând că manelele de șmecherie, care exaltă bogăția protagonistului, nu sunt reductibile la parodie, după cum argumentează Stoichiță (2011), ci pot, de asemenea, fi interpretate ca ode.

În capitolul al patrulea, *Șmecherie și lume rea. Strategii ale duplicității și insecuritate relațională,* folosindu-mă de conceptele de *cercuri vicioase/virtuoase* (Putnam 1993), voi desfășura mecanismele prin care șmecheria generează neîncredere generalizată între oameni, într-un cerc vicios care se tot extinde. Atât șmecheria, cât și neîncrederea vor fi discutate în interiorul aceluiași cadru teoretic din capitolul al doilea (studii dedicate spațiului mediteraneean, postsocialismului, ghetoului). O dimensiune suplimentară o vor reprezenta studiile care analizează consumul ostentativ (Veblen 1994; Belk 1999; Wisman 2001), prin care voi arăta cum e posibil ca invidia, în contextul consumului ostentativ, să fie valorizată pozitiv, ca marcă a succesului financiar, în manele.

Ultimul capitol, *Proximități stilistice și contaminări gangsta,* se reîntoarce la instrumentarul studiilor culturale, în special la acela de *cultură a tinerilor* (Cohen 1955, Hedidge 1985; Hall & Jefferson 2006), pentru a arăta cum, prin contaminarea cu rapul gangsta, maneaua a intrat pe o orbită de cool; această contaminare a avut două efecte contrare – pe de o parte, o injecție de spirit transgresiv, în secțiunea

porno, și o atenuare a subversivității mesajului, în secțiunea dedicată șmecheriei (care, după 2012, dispare practic din universul de discurs al manelelor). Cum acest capitol are și o dimensiune concretă, aptă de a interesa politicile publice, el propune eticheta stilistică de *gangsta pop* pentru manea, în ideea de a contracara, printr-o încadrare stilistică cool, etichetele nedrepte lipite genului, în campaniile de discreditare îndreptate împotriva lui.

Scena manelelor în diacronie: muzică clandestină

Rezumat: O cercetare a scenei de manele nu se poate lipsi de o abordare diacronică – pentru simplul motiv că publicul, în momente temporale diferite, a fost altul, și-a schimbat componența socială, în funcție de succesul genului, de perioadele sale de flux și reflux. Evoluția scenei a fost în spirală, cu două perioade de *boom*, la sfârșitul comunismului (și primii ani după 1989) și începutul anilor 2000. În perioadele de succes, audiența a trecut dincolo de publicul fidel (oameni cu educație sumară), înglobând o audiență din alte zone sociale (elevi de la licee *de centru*, studenți, chiar intelectualitate). Tipologia interpreților diferă – în perioadele de reflux muzica e performată de lăutari romi, fapt ce conferă muzicii o culoare mai etno, iar în perioadele de *boom* lăutarii sunt concurați de trupe mixate etnic, muzica căpătând accente pop mai decise, o culoare mai tinerească; universul de discurs se modifică, de asemenea. Secțiunea respectivă urmărește toată această evoluție, punctând, totodată, elementele care marchează profesionalizarea scenei.

Obiective

Capitolul de față are două secțiuni, fiecare cu orizontul său de cercetare. În prima secțiune, care face o istorie a scenei de manele, o să încerc să elucidez cauzele succesului incredibil al manelei în ultimii ani ai comunismului, corelând-o cu contextul protocapitalist al epocii și cu absența unei scene pentru *cultura tinerilor*. Tot în aceas-

tă secțiune o să arăt cum, în deceniul zece, ignorată total de media, maneaua își va construi un univers care celebrează informalitatea, independent de-, dar frapant de apropiat de rapul gangsta. În ultima secțiune, o să discut profesionalizarea industriei, folosindu-mă de indicatori cum ar fi casele de discuri, promovarea pe canale media, scene publice de performare (restaurante într-o primă fază, discoteci și cluburi mai apoi).

Trupele de muzică orientală

Sub titulatura de *muzică orientală* sau *turcească*, genul apare întâi în Banat ca o adaptare locală a *novokompovna narodna muzika* (*folclor modern*, într-o traducere aproximativă) din fosta Iugoslavie (Beissinger 2007: 106). Interzis de guvernul comunist, ca reprezentând *folclor poluat*, lăutarii îl vor performa totuși la nunți (Rădulescu 1997: 28). În această perioadă, genul este performat atât de lăutari romi, cât și de cântăreți de muzică populară sârbească, atât pe instrumentație acustică, cât și pe una electrificată. Laza Cnejević, un solist de roman de origine sârbă specializat în muzică sârbească, performează, de pildă, atât cu acompaniament de orgă, cât și cu acompaniament tradițional.

Dar nu prin lăutari din Banat genul dobândește notorietate națională, ci prin formațiile din Sud, ca Odeon din Galați (lider – Costel Geambașu), Azur din Brăila (lider – Nelu Vlad) sau Generic (lider – Dan Ciotoi). Odeon s-a înființat în jurul anului 1984, iar primul său album este lansat în 1985 sau 1986; Azur s-a înființat în 1984, iar „primul album”, de fapt o înregistrare a unui spectacol ținut la un restaurant, făcută de un întreprinzător specializat în comercializarea de *muzică sârbească*, apare în 1986[2]. Azur, o trupă de etnici români, este trupa cu cel mai mare succes în acea vreme – căreia i s-a permis să concerteze în instituții respectabile, ca Teatrul *George Bacovia* din

2 Dana Cobuz. 2006. „Azur, interzisă de Securitate”. *Jurnalul Național* [9 ianuarie]. http://jurnalul.ro/vechiul-site/old-site/suplimente/editie-de-colectie/azur-interzisa-de-securitate-30487.html, accesat 13 martie 2012.

Buzău sau Filarmonica din Sibiu,[3] și au vândut, în regim de „samizdat”, peste 600.000 de cópii[4].

Azur, Generic, Odeon sunt formații de etnopop, nu de lăutari – de pildă, Nelu Vlad, liderul formației Azur, a devenit muzician profesionist după ce a fost dat afară de la Academia de Miliție și avea nevoie de o sursă de bani ca să-și întrețină familia[5]. De asemenea, cooptarea chitarei electrice sau a celei bas, alături de sintetizator, ajută genul să intre în atenția trupelor de *café-concert*, care performau în restaurante. Dar nu numai. Un solist al unei formații respectabile de rock își amintește cum, într-o vacanță când a cântat cu trupa „ca să facă bani” la un restaurant de la mare, s-au văzut obligați să interpreteze nu doar hituri italienești în genul Toto Cutugno, Al Bano, ci și – la cererea publicului – *muzică turcească*. Același solist își aduce aminte de concerte „sindicaliste” din provincie, în fața „oamenilor muncii”, unde, ca să dezghețe publicul, au cântat preponderent *muzică turcească*.

Cum se explică, așadar, succesul enorm al acestor formații în epocă? În mod cert, muzica orientală umple niște așteptări pe care niciun alt gen muzical din epocă nu le umple. Genurile muzicale oficiale nu vorbesc despre prezent – muzica populară sau romanțele vorbesc despre realități din trecut, iar așa-zisa muzica ușoară (de fapt popul agreat de regim) se cantonează, în anii de sfârșit ai comunismului, într-un univers din ce în ce mai schematic și mai atemporal, eludând orice referință la lumea reală. Regimul interzice un gen muzical care să dea seama despre realitățile prezentului, despre felul de a gândi al oamenilor, din ce în ce mai îndepărtat de ideologia comunistă. Fiindcă în anii ’80, odată cu penuria alimentară, oamenii își pierd încrederea în capacitatea sistemului de a genera prosperitate și încep să gândească în termeni de supraviețuire (*make a living*), în termeni de piață – simptomatică e mitologia *descurcărețului* sau a *ștabului*.

---

3 *Ibidem*.

4 Ionuț Fantaziu. 2011. „Azur, bunicii maneliștilor de azi, interziși la TV de Ceaușescu”. *Evenimentul zilei* [29 octombrie]. http://www.evz.ro/detalii/stiri/povestea-formatiei-care-a-avut-un-succes-urias-fara-sa-apara-la-televizor-951687.html, accesat 13 martie 2012.

5 Dana Cobuz, *op. cit*.

Cele două figuri, de fapt prima, au făcut obiectul unei cărți, *Bișnițari, descurcăreți, supraviețuitori* (Rostas & Momoc 2013), care surprinde cum d*escurcărețul* a devenit modelul uman al epocii, denominând întreprinzătorul, omul cu *relații*, care reușea să-și umple frigiderul pe căile alternative mai mult sau mai puțin permise de regim, cu sau fără legătură cu piața neagră. *Ștabul* e individul ajuns într-o poziție influentă: procuror, *securist*, activist de partid, director de întreprindere. Deși de cele mai multe ori detestat, ca reprezentant al sistemului, el este în același timp admirat, pentru că are *putere*; puterea e cea care fascinează la *ștab*, nu statutul social. *Ștabul* e *bossul* din cercurile oculte ale puterii, care te rezolvă, folosindu-și discreționar puterea – într-un sens, el prefigurează viitorii *baroni* ai tranziției. Or, maneaua, deși evită discursul politic sau social (nu vorbește măcar despre *ștabi* sau *descurcăreți*), dă seama despre acest nou mod de gândire, care prefigurează gândirea capitalistă de piață.

Generic (lider – Dan Ciotoi) este, probabil, formația din epocă ce duce cel mai departe pe demersul acesta. Așa rudimentar cum e, stilul Generic propune versuri mai ancorate în valorile reale de viață ale oamenilor decât formațiile concurente (Azur sau Odeon) și prefigurează coordonatele pe care se va fixa, după momentul 1989, universul de discurs al manelelor. Primul lor album, *Rază de soare,* apărut în 1989 (sau 1987) și vândut în 700.000 de cópii[6], indică deja distanțarea de retorica cuminte a manelelor, cantonate precaut în tematica dragostei.

Astfel, în cel mai curajos cântec al lor (*Fratele meu*) Generic evocă solidaritatea de sânge pe fundalul lumii rele („Eu ți-am spus mereu, măi frate,/ Să te lași de rele,/ Că e lumea dușmănoasă/ Și-ți faci zile grele"); frapează adjectivul *rele*, care trimite la infracțiuni și, subtil, la retorica clandestină a folclorului de detenție; iubirea dintre frați e de asemenea expresia prototipică a solidarității în manele. Fratele bogat „are bani, are putere/ Și mă scapă de-alea rele", fiind, așadar, un fel de *descurcăreț* influent; banii și puterea sunt elemente care vor fi exploatate intens în maneaua de după 1989, țin deci de o retorică a pieței. Prin bani și putere, fratele bogat furnizează protecție, scapă

6 www.danciotoi.ro, accesat pe 20 mai 2012.

de necazuri – „Chiar dacă dau de vreun rău,/ Mă scapă fratele meu". Retorica e neobișnuit de liberă, în acei ani dominați de cenzură și mai ales de autocenzură.

O altă piesă, *Ce aveți voi, dușmani, cu mine*, aduce în universul manelelor tema consumului ostentativ și a invidiei celorlalți: „Mă vorbesc dușmanii mei/ Că sparg miile de lei./ Ce le pasă la dușmani/ Ce fac eu cu ai mei bani?" Chiar dacă invidia dușmanilor nu e valorizată pozitiv ca mai târziu (drept măsură a succesului), bogăția și consumul ostentativ sunt puternic valorizate, victimizarea ipocrită abia de ascunde mândria protagonistului pentru succesul lui financiar. Piesa e la jumătatea drumului spre retorica de mai târziu a manelelor – protagonistul e mândru că e bogat, dar îl doare ipocrit invidia dușmanilor; e bogat, dar nu mai mult decât alții („Am de toate-n casa mea,/ Cum are toată lumea"), iar banii sunt *munciți*, adică obținuți pe căi nechestionabile („De ce voi mă dușmăniți,/ Că am banii mei munciți"). Foarte probabil că bemolurile respective sunt strategii precaute pentru a atenua subversivitatea mesajului, deloc conform cu ideologia regimului.

În fine, o piesă din registrul relațiilor de gen fixează una din coordonatele imaginarului macho al manelelor, femeia vinovată pentru disoluția cuplului – e vorba de hitul trupei, *Fulgi de nea*. Piesa inversează raportul clasic, femeia care stă acasă și suferă, în vreme ce bărbatul își face de cap: „Eu sunt bărbatul ce știe să aștepte,/ Și așteptând nimic să nu regrete,/ Iar tu femeia ce vine și pleacă,/ Cu alții ca săși petreacă". Mesajul e totuși excesiv, pentru că nu salvează onoarea machoului, punându-l într-o postură prea casnică; happy-endul, pornind de aici, merge prea departe – „Acum te întorci cu fruntea aplecată,/ Iar eu te iert pentru ultima dată"; în manelele de după 1989, infidelitatea femeii este sancționată prin despărțire, nu lasă loc pentru împăcare; mai mult, în aceste manele de după căderea comunismului, infidelitatea femeii este abia sugerată, nu se spune în ce constă greșeala femeii, iar cuplul făcut cu femeia trădătoare nu este unul casnic, matrimonial, ci o legătură pasageră; pe scurt, femeia trădătoare nu este soție, asta e ceva ce onoarea unui *macho* nu poate să ducă.

O altă piesă de pe album (*Te-am iubit, fetițo*) pune situația în termenii paradigmatici de mai târziu: „Te-am iubit, fetițo,/ Dar tu mai distrus/ Și-o să te blesteme/ Dumnezeu de sus"; blestemul, cum o să

arăt mai încolo[7], e o formulă predilectă pentru a marca pedepsirea femeii adultere, răzbunarea simbolică prin care protagonistul își salvează stima de sine. Se mai vede clar că legătura nu este una pe viață, ci una trecătoare: „Mulți mi-au spus de tine/ Că m-ai înșelat./ Nu-mi pasă, fetițo,/ Eu m-am însurat". Femeia nu este, așadar, *nevastă,* ci *o fetiță,* o tânără neserioasă; *fetițo* va deveni una din formulele de adresare destul de folosite în universul manelelor, pentru că restabilește dezechilibrul tradițional de putere: bărbatul este matur, *copt la cap*, în vreme ce partenera neserioasă (nu și nevasta) – o ființă imatură și iresponsabilă, incapabilă să aprecieze iubirea dezinteresată a cuiva.

A doua explicație a succesului *muzicii orientale* are de-a face cu adoptarea ei de către tineri. Deși cantonată într-o tematică de familie, *muzica orientală* intră în atenția adolescenților de la orașe și chiar a studenților: „la chefurile noastre de studenți se asculta de toate, rock, Modern Talking, muzică orientală… lumea nu era așa snoabă pe atunci, n-avea nimeni treabă cu manelele" (copywriter, 43 de ani). *Muzica turcească* nu e ascultată doar de tinerii de la țară sau de la periferie, ci intră în atenția tinerilor educați, urbani.

În acest punct, maneaua găsește o conexiune cu cultura tinerilor/ *youth culture*. În Vest, *cultura tinerilor* se articulează ca scenă după al Doilea Război Mondial. Primul ei cercetător marcant este Albert Cohen care, în *Delinquent Boys: The Culture of the Gang* (1955), dezvoltă o teorie a devianței care o de-criminalizează, citind-o tocmai ca parte a unei *culturi a tinerilor.* Astfel, Cohen „insistă asupra funcției compensatorii a găștilor juvenile: adolescenți din rândul clasei muncitoare care absentează de la școală și se adună în găști, unde găsesc o sursă alternativă de stimă de sine. În gașcă, valorile centrale ale lumii în care trăiesc – sobrietate, ambiție, conformitate – sunt înlocuite de altele opuse: hedonism, respingere a autorității și goana după provocări (*kicks*)" (Hebidge 1979: 76). Hebidge arată cum, după al Doilea Război Mondial, apare o „conștiință generațională" (1979: 78), pe care adolescenții încep să o opună, într-un act cu accente de rebeliune, lumii adulților. Ceea ce conduce la această segregare (între

[7] Vezi capitolul *Amărâți și bagabonți. Publicul sărac și reflectarea lui în universul de discurs*, secțiunea *Blaming the women.*

o lume a adulților și una a tinerilor) este faptul că banii tinerilor, în boomul economic al anilor de după război, încep să conteze pe piața de consum, că valorile lor sunt luate în seamă în strategiile de *marketing* și produsele lansate de companii (Hebidge 1979).

Însă în România lururile au stat diferit, regimul comunist nepermițând cu adevărat dezvoltarea unei scene de cultură a tinerilor (e drept, de la începutul anilor '70, începe să se dezvolte o scenă de rock, însă succesul ei nu a depășit granițele campusurilor studențești). Așa-zisa muzică ușoară, un fel de pop oficial al regimului, sclerozat și cu iz de San Remo 1970, nu includea decât accidental referințe la preocupările și imaginarul tinerilor din anii '80 – care tineri, mai exact studenții sau liceenii din liceele *de centru* ale orașelor importante (cf. Cărtărescu 1999), au descoperit pe cont propriu cultura liberaționistă a anilor '60, deci trăiau în cu totul alt univers imaginar decât cel propus de regim sau de generațiile anterioare.

În acest context în care o cultură a tinerilor pe model vestic își făcea timid loc, Cenaclul *Flacăra* a reprezentat singura scenă mainstream de muzică pentru tineri promovată de regimul comunist (și nu doar tolerată ca scena rock), cu un mare succes în epocă. Condus de unul din poeții oficiali ai regimului, Adrian Păunescu, Cenaclul *Flacăra* a articulat o cultură a tinerilor oarecum paralelă circuitului oficial, devenind portavocea unei noi generații, *generația în blugi*, dar deturnând pervers mesajul spre naționalism (Cărtărescu 1999). Muzica cenaclului este folk, iar idolii ei de import sunt Bob Dylan, Beatles și John Lennon – după care se fac preluări (Florin Pittiș după *Blowing in the Wind*) sau li se aduc elogii (Nicu Alifantis lui John Lennon, în *Pe pământ idioții au arme*). Ideologia difuză a cenaclului amestecă hedonismul neohippiot („Dacă n-am să vin deseară,/ Mamă, ușa n-o încuia", spune unul din hiturile „îndrăznețe" lansate de Cenaclu) cu naționalismul deșănțat al unor cântece despre Avram Iancu, imnuri dedicate lui John Lennon cu „Treceți, batalioane române, Carpații".

Or, interzicerea Cenclaului *Flacăra* în 1985 lasă un vid la acest nivel – care va fi umplut tocmai de aceste formații de etnopop. *Muzica orientală* e cantonată într-un univers de familie, e mult mai puțin apropiată de cultura tinerilor (în raport cu Cenaclul *Flacăra*), dar e singura opțiune disponilă, iar tinerii, în lipsa alternativelor, o vor ad-

opta. Astfel, între adolescenții care se strângeau în fața blocurilor, exista cineva cu chitară care cânta atât cântece folk din repertoriul defunctului cenaclu, cât și succese clandestine de muzică orientală, ca *Mona*, *În stație la Lizeanu*, *Cenușăreasa*. Mai mult, subcultura neohippie a *munțomanilor*, care s-a dezvoltat intens după Revoluție, gusta acest gen – în excursiile lor la munte, în fața unui foc, se cântau hituri de muzică turcească (Irina, 36, antropolog), alături de hituri neohippie de la Cenaclu. *Munțarii* sunt o subcultură neohippie difuză – difuză în sensul că nu încorporează o ideologie, nu predică, de pildă, activism ecologic, doar un fel de reîntoarcere la natură, cum se vede din unul din imnurile lor, „nu mai pot, nu mai support,/ Vreau la munte să mă-ntorc”.

Lăutarii de manele

Câțiva ani după Revoluție, scena este dominată de trupe în siajul Azur-Odeon–Generic: Albatros, Tomis, Tineret 2000, Real B sunt pe aceeași formulă etnopop, amestecând romi cu etnici români; dar singura trupă cu un succes comparabil cu al trupelor din timpul comunismului este Albatros, care cucerește piața cu piese despre viața din armată. Succesul manelei în primii ani după Revoluție e inerțial, sunt undele de șoc care se resimt după boomul stilului în comunism; dar, după câțiva ani, maneaua iese de pe orbita pop mainstream și reintră în circuitul etno restrâns al publicului de condiție modestă.

Așadar, după momentul Albatros, *muzica orientală* intră într-un con de umbră; ea continuă să evolueze, să aibă un public fidel, dar nu se mai impun nume cu succes național. Scena se fragmentează și se regionalizează, soliștii din București nefiind cunoscuți în Banat sau Transilvania, iar soliștii cu influențe bănățene, ca Nicolae Guță sau Florin Mitroi, fiind necunoscuți celor din Sud. Practic, în absența atenției mass-mediei și a caselor de discuri cu distribuție națională, scena de manele se sparge în cele două scene constitutive, existente încă de la începutul genului – scena bănățeană și scena regățeană.

O altă consecință e că, în câțiva ani, *muzica orientală* intră în circuit lăutăresc: performerii ei, în deceniul al zecelea vor fi lăutarii romi, nu trupele mixte sub raport etnic de *muzică orientală*. Prin asta, muzica deceniului zecelea ajunge să sune mai etno decât mu-

zica orientală a trupelor din comunism. Figura cea mai proeminentă în această nouă paradigmă o reprezintă Dan Armeanca. Provenit dintr-o familie de lăutari, cu un bunic acordeonist, care l-a inițiat în muzică (Lupașcu 1994: 103), chitaristul și vocalistul Dan Armeanca e socotit de lăutari *nașul manelelor*, cel care le-a inventat în forma lor modernă. Pentru impresarul Dan Bursuc, de pildă, manelele dinaintea lui Armeanca nu sunt manele, manelele pornesc de la Dan Armeanca; opinia asta am auzit-o și la alți lăutari, chiar și la cei de modă veche, care fac lăutărească tradițională și contestă valoarea muzicală a manelelor – că Dan Armeanca *a stricat* muzica lăutărească, pentru că era atât de talentat că a cucerit piața cu stilul lui. El și-a definit stilul încă din timpul comunismului, dar în acea perioadă a fost cunoscut doar în mediile de romi, întrucât melodiile lui sunt în romani (Lupașcu 1994: 103). După Revoluție, în 1992, atinge notorietatea cu albumul *Chilea romani*, lansat pe vinil la o casă de discuri cu distribuție națională, Eurostar.

Nu a fost singurul dintre lăutari care a făcut această mișcare – dar el s-a impus ca fiind cel mai original și mai talentat dintre ei. Și, dacă manelele lui sună contemporan, spre deosebire de cele ale formațiilor din perioada comunistă, e pentru că manelele mai încolo s-au mișcat pe coordonatele muzicale fixate de Dan Armeanca. Chiar dacă adoptă formula instrumentelor electrificate, sacrificând țambalul și contrabasul, piesele lui aduc în atenție saxofonul și clarinetul, iar prestațiile live nu sunt simple șlagăre repetate mecanic, ci au pasaje rafinate, aproape jazzistice, de improvizație instrumentală – nu neapărat de chitară, ci și de clarinet sau clape, care pun instrumentiștii în valoare. Ecoul lui în epocă a fost semnificativ: chiar dacă primele albume sunt în romani, ele au cucerit și auditoriul majoritar: în satul meu natal din Transilvania, un șofer își aduce aminte că, în adolescența de la începutul anilor ’90, asculta la chefuri casete cu Dan Armeanca. De altfel, Dan Armeanca a fost unul din rarisimii muzicieni de manele scos din zona populară a etnopop-ului și valorificat în zona pretențioasă a *wold music* – două din piesele sale de rezistență, *Iag bari* și *Kan marau*, reorchestrate tradițional și curățate de instrumente electrificate, au devenit hituri internaționale; prejudecata orchestrației tradiționale se păstrează și în *world music*, și probabil aceasta e piedica cea mai importantă în calea penetrării

de către manele a pieței de *world music*. Fiindcă încercări de a impune manelele pe piața de *world music* au existat – iar numele cele mai importante aici sunt DJ Shantel și Bregović; dar au fost eșecuri. Orchestrația lor originală sună prea contemporan și prea pop, un fel de etnopop pentru publicul umil, din clasele de jos, pe același nivel cu dance-ul, house-ul sau popul gustat de clasa muncitoare a Europei; ca publicul burghez și educat să le poată accepta, e nevoie ca fie exotizate, să li se dea o patină de arhaicitate; pe scurt, să fie reorchestrate pe instrumente acustice; abia apoi, prin mixurile sofisticate ale unor DJ, primesc pașaportul spre lumea *world music*: *Kan marau* a lui Dan Armeanca a devenit hit *world music* abia după ce a fost reorchestrat pe instrumentație tradițională de Fanfara *Ciocârlia*.

Alt punct în care Dan Armeanca a schimbat maneaua e sinteza – reușită – pe care o face cu muzicile de extracție orientală din proximitatea României. Până la Dan Armeanca, preluările din repertoriile de etnopop ale țărilor vecine erau stângace și mecanice – or, Dan Armeanca le integrează la un alt nivel estetic. Vocea, în primul rând, cu timbrul său cald, răgușit și tânguitor e mai potrivită pentru acest gen de muzică; partea armonică și acordurile de chitară, apoi, au un sound mai oriental, cu semitonuri. Mai mult, creează el însuși piese în acest stil.

În siajul lui Dan Armeanca se impune o nouă generație de instrumentiști și soliști care vin dinspre muzica lăutărească, sunt lăutari versatili care s-au adaptat la noua stilistică a muzicii orientale – clarinetistul Dan Bursuc, Vali Vijelie, apoi Jean de la Craiova și Adrian Minune. „Dan Armeanca cânta în țigănește și lumea nu prea-l știa. Noi am început să cântăm în românește" (Dan Bursuc). Producătorul susține că întâi a impus bandul pe care l-a făcut cu Vali Vijelie, apoi, după patru ani de la Revoluție, l-a cooptat pe Adrian Minune. Prin urmare, se poate afirma că, după momentul în care maneaua iese din atenția publicului generalist, fața genului este schimbată de lăutarii romi, reconvertiți la noile sonorități ale muzicii orientale. Însă repertoriul acestor lăutari din București este cantonat, la începuturi, în melodii de dragoste, mai puțin racordate la prezentul capitalismului sălbatic din postsocialism. Ei vorbesc despre bani, despre invidia și perversitatea umană – dar evită să atingă, în versuri, situațiile chestionabile.

Muzica bagabonțească

Un subgen foarte prizat în anii ’90, cel *bagabonțesc*, va detalia noile realități. Numele stilului trimite la faptul că e adresat *bagabonților* sau *golanilor*, versiunea românească a *băieților de colțul străzii* (*cornerstreet boys*), descriși de Cohen (1955) sau Whyte (1943). *Muzica bagabonțească* aduce în prim-plan așa-zisele *manele șmecheroase*, care accentuează asupra informalității, cuplată la potența financiară sau sexuală a protagonistului. Economia informală sau ilegală este evocată și de manelele din siajul Azur-Odeon-Generic (Real B, Albatros), dar nu în ton de lăudăroșenie fanfaroană, ci mai degrabă lamentativ sau descriptiv; manelele *bagabonțești* laudă bombastic protagonistul, care nu e doar unul dintre șmecheri, ci cel mai tare dintre ei[8].

În manelele *bagabonțești*, diferența dintre *șmecheri* și *bagabonți* nu e așa clar marcată ca în anii 2000, probabil fiindcă grupul lor social era în formare, castele, ierarhiile și orgoliile/conștiințele de grup abia se constituiau. În plus, în anii ’90, maneaua evoluează ca o muzică clandestină, complet ignorată de media sau, după 1993, de casele de discuri cu distribuție natională – și aceasta e probabil explicația cea mai la îndemână pentru libertățile de expresie pe care și le iau lăutarii de *bagabonțești* ale acestei perioade; o altă explicație posibilă e joncțiunea care s-ar fi produs, în această perioadă, între reprezentanții economiei informale (bișnițari, țepari) și *muzica orientală*: un hoț de buzunare care locuiește în taberele din Napoli își amintește de un restaurant unde cânta Dan Armeanca și unde se strângeau *panacotarii* și *șmecherii*.

Între reprezentanții săi merită menționați, din școala regățeană, familia Calotă (tatăl Doru și fiul Robert), precum și, din școala bănățeană, Florin Mitroi; toți acești trei lăutari s-au cantonat în stilul *bagabonțesc*, nu doar l-au atins tengențial. Florin Mitroi este campionul acestui subgen (făcând abstracție de faptul că ritmul oscilează între cel lăutăresc de joc și manea, dar ținând cont mai mult de unitatea tematică a versurilor). Nu știu dacă e cel mai înzestrat dintre

---

[8] Demonstrația va fi reluată în capitolul *Smecheri și barosani. Publicul bogat al manelelor și reflectarea lui în universul de discurs*, secțiunea *Crazy 90s*.

reprezentanți, dar cu siguranță e cel care l-a explorat cel mai adânc și l-a livrat către public cel mai extrem, cu conștiința gestului transgresiv, mai ales în piesele de la începutul anilor 2000, influențate de retorica manifest transgresivă a hip-hopului. Piesele din această categorie sunt greu reproductibile, îmi cer scuze pentru ce urmează: „Tu ești doar o curvă, o târfă demodată,/ Și nu te mai da că ești o fată deșteaptă./ Știu destul de bine că tu ești o zdreanță/ Și vino la tataie ca să-ți dea o clanță" (*Îți fac ochii felinare*).

În astfel de piese riscate și de un gust îndoielnic, ca să preiau o expresie din interior, lăutarul *face pe nebunul*, și știe că *face pe nebunul*, pentru o audiență masculină. Cele mai reușite piese se evidențiază printr-un umor rudimentar, tipic categoriei pe care o reprezintă: „Ospătar, mai ad-o bere,/ Că mă-mbăt și-ți fac belele,/ Și o sticlă de coniac,/ Că mă-mbăt și vezi ce-ți fac" (*Ospătar, mai ad-o bere*). Este unul din puținii lăutari care își asumă, repetat, atitudinea de *smardoi*, de bătăuș – se laudă că bate femei, ospătari, *dușmani*, *fraieri*; iar atitudinea este de asemenea de acolo, jucată *la mișto*, cu fanfaronada autoironică a bătăușului care, repet, *face pe nebunul* la masă, și apropiații știu că *face pe nebunul*, și doar *fraierii* de la alte mese îl iau în serios. Deși *smardoii*, mai ales în anii '90, sunt o parte consistentă a publicului, puțini lăutari, cu excepția lui Mitroi, le dedică melodii; mesajul reluat până la sațietate în manele e că banii se fac *cu capul*, nu *cu pumnul*.

Chiar dacă inegale estetic, cu o mulțime de rateuri, piesele lui Mitroi au parte de o autenticitate pe undeva remarcabilă – se simte din ele că lăutarul este ridicat din categoria socială a *șmecherilor* și *bagabonților* (și în special a celor din urmă), că exprimă dezinhibat viziunea lor de *macho* rudimentari; Mitroi este trăit în Drobeta-Turnu-Severin, un oraș care, în timpul comunismului, a cunoscut o înflorire a bișniței și deci a fost insuflat într-o măsură mai mare cu un etos (proto)capitalist – și care, după Revoluție, s-a ghetoizat, colapsând economic, favorizând apariția găștilor de colțul străzii, deci a *bagabonților*, sau a oamenilor cu afaceri dubioase, deci a *șmecherilor;* pe scurt, un oraș unde, în anii '90, *șmecheria a făcut legea*. Lăutarul livrează fidel, la scară de 1:1, iar contribuția lui e să hiperbolizeze faptele, în tradiție lăutărească. Piesele lui vorbesc despre *țeparii* care vând ghiuluri false (*La masa fraierilor*), despre bișnițari-proxeneți (*Drobeta, Drobeta-Turnu-Severin*), despre jocurile de bingo la mare

modă în anii ’90 (*Bingo este un joc mare*), despre traficul de benzină peste Dunăre, în timpul embargoului din Iugoslavia, care se făcea și prin Drobeta (*Ține, Doamne, Dunărea*), despre hoții de buzunare (*Ospătar, mai ad-o bere*), despre cămătari (*Eu sunt cămătar, nu hoț*).

Dar contribuția la evoluția genului a lui Mitroi, a cărui voce se aude în momentul de eclipsă mediatică a genului din deceniul zecelea, este prin forța lucrurilor izolată și fără o reverberație mare în timp. Momentul lui maxim de glorie este la sfârșitul anilor ’90 – și când vremurile se schimbă, iar maneaua intră în circuitul cool al poporului, lăutarul iese parțial din atenția publicului și rămâne vedetă doar în interiorul zonei din care s-a ridicat. Și, dacă îi dedic o secțiune în acest subcapitol, e pentru că manelele *bagabonțești* au reprezentat un moment important în istoria manelelor, momentul când, departe de ochii mediei, au putut să-și desfășoare nestingherite imaginarul.

Spre 2000: Adrian Minune și Carmen Șerban, „primii soliști ai țării”

Adrian Minune aparține primului val de lăutari care au debutat după momentul 1989, cu falanga Dan Armeanca-Dan Bursuc-Vali Vijelie-Jean de la Craiova. La fel ca Vali Vijelie, repertoriul său a oscilat dintru început între muzică lăutărească și manea. Pînă spre sfârșitul deceniului, notorietatea lui este esențialmente bucureșteană – dar, odată cu colaborarea cu Carmen Șerban, lăutar din Timișoara (aparținând deci școlii bănățene), devine cunoscut și în Transilvania. Meritul este mai degrabă al lui Carmen Șerban, care devine amanta unui om de afaceri din localitatea mehedințeană Strehaia, Ion Mihai Stelică, cunoscut ca Leo de la Strehaia, care sponsorizează albumele celor doi lăutari. Deloc bizar, curtea excentricului om de afaceri va deveni, la sfârșitul deceniului, centrul național al scenei de manele: pe albumele scoase, apar ca invitați nume importante din sud, ca clarinetistul Dan Bursuc sau Doru Calotă (aka Doru de la Târgoviște).

Adrian Minune este, în primul rând, un interpret, și abia apoi un compozitor. Pe albumele scoase cu Carmen Șerban se vede într-o măsură mai mare solista și mai puțin Adrian Minune. Lucrurile trebuie contextualizate și prin poziția celor doi la curtea lui Leo-Car-

men Șerban, ca amantă a sponsorului, este într-o poziție de putere, iar cele cinci albume scoase împreună cu Adrian Minune construiesc o biografie fantasmagorică a lui Leo și a relației cu solista. Astfel că, în cele mai multe piese, Adrian îl joacă pe Leo, iar Carmen Șerban se joacă pe sine. Albumele impun în forță melodiile *personalizate*: din cunoștințele mele, sunt primele albume care construiesc cap-coadă biografia unui *sponsor*, al cărui nume și a cărui biografie apar încastrate în piese. Nu că ar fi inventat genul, a cărui tradiție se pierde în istoria lăutăriei, ci că l-a practicat sistematic – sunt albume întregi despre Leo, uns *Prinț*.

Albumele fac o fuziune între cele două scoli, încât succesul este dublu, atât în Regat, cât și în Transilvania. Cei doi devin cele mai cunoscute nume de pe scena de manele, încât, în 1999, Adrian Minune devine regele acestui gen, încoronat ca atare la Miss Piranda, festivalul bucureștean de Miss Roma, care adună, totodată, într-un concert, *spuma* lăutarilor.

Ascensiunea celor doi continuă și după 2000 – cu Adrian Minune (prin colaborarea cu Costi Ioniță) manelele invadează scena mainstream; Carmen Șerban este pusă în umbră, dar are un reviriment spectaculos în 2004, când un disc de-al ei, produs de Casa de Discuri Roton, *Văd numai oameni necăjiți*, ia un disc de aur; după acest album, solista se îndepărtează tot mai mult de manea și începe să se cantoneze în etnopop românesc/folclor românesc modernizat (de altfel, în toată cariera ei solista a jonglat cu cele două genuri, o parte din piesele înregistrate cu Adrian Minune în perioada de la curtea lui Leo fiind în acest stil). E cert că solista vrea să se disocieze de manea; când am abordat-o, în 2012, în vederea unui interviu, deși am încercat s-o flatez, spunând că a schimbat fața manelelor, mi-a ripostat furioasă că nu e cântăreață de manele, ci de *muzică populară*, și că n-o interesează subiectul.

Spre jumătatea primului deceniu din anii 2000, Adrian Minune este pus ușor în umbră de Nicolae Guță – dar recuperează mai târziu. Sau poate e doar un efect de perspectivă, când în realitate se produce doar de împărțire a scenei – Adrian Minune și Florin Salam sunt la ora actuală regi în Sud, iar Nicolae Guță și Sandu Ciorbă în Transilvania. Capitala, în virtutea rolului ei de Centru, pare întotdeauna mai vizibilă.

Costi Ioniță și maneaua pop

Gashka este trupa de etnohip-hop care a lansat, în 1999, conceptul de *rap fusion*, etnohip-hop, cum a fost numit în epocă, un amestec de rap și manea (dar mai apropiat de rap totuși), prin care a fixat coordonatele pe care se va mișca maneaua în anii 2000. Dar numele care a introdus maneaua în circuitul muzicii pop, de discotecă, a fost Costi Ioniță. Gashka era un nume de rang secund, fără impact comercial, pe scena hip-hop, iar mutația produsă de ei nu s-a făcut simțită în *mainstream* – albumele lor, cu excepția *Regele pleacă*, nu au vândut semnificativ. Or, Costi Ioniță era un nume foarte cunoscut al scenei dance, datorită formației Valahia (în care figura ca membru), al cărei prim album (*Valahia*), în 1999, a luat un disc de aur pentru vânzări.

Tot în 1999, Costi Ioniță produce prima manea pop (*Femeia*), pe aceeași structură cu *Gashka* (orchestrație de sintetizator, refren de manea reluat în loop, inserat între pasaje MC în care se aude vocea fictivă a unui *bagabont* cu bani); Costi Ioniță susține că el a inventat maneaua pop, dar lucrurile sunt de discutat, întrucât Gashka produce un album întreg pe această structură – ce-i drept, mai *fusion* și mai apropiat de rap; inovația lui Costi e să apropie maneaua mai decis de pop, s-o scoată de pe orbita (mai) nișată a rapului *fusion* și să-i dea un sunet mai pop.

Cum Vahahia refuză să cânte maneaua lui Costi, Costi Ioniță produce o trupă de etnici romāni, *L.A.*, pe al cărei prim album (*Femeia*) introduce maneaua, care se dovedește un mare succes – dar pasajele de *rapping* susținute de Costi au, la fel ca Gashka, un *sound gangsta*. În anul următor, în colaborare cu Adrian Minune, produce un album, *Fără concurență*, în care pasajele *rapping* sună mai manea, un fel de manea de tocilar, curățată de referințe la șmecheri sau fraieri, cu un băiat cu un aer indicibil burghez care se dă șmecher. Albumul devine un succes uriaș, chiar dacă niciuneia din piese nu i se face videoclip; în același an, mai scoate două albume de manele, în colaborare cu Adrian Minune și Vali Vijelie, iar piesei *Viața mea* îi produce un clip, rulat intens pe Atomic.

De la albumul *Fără concurență*, lucrurile sunt clare: ca maneaua să intre în discoteci și în atenția caselor de producție importante, tre-

buie lucrată pe această rețetă, cu orchestrație de sintetizator, efecte de loop și pasaje de rap, rețetă pe care o vor urma majoritatea trupelor de manele – și chiar și lăutarii de pe scena de manele se vor conforma ei, însoțindu-se cu un rapper. Însă trupele care, în această primă fază (2000-2001), vor ieși în prim plan, cu videoclipuri rulate pe canalul muzical Atomic, sunt de etnici români (unu-doi „lăutari" + unu-doi „rapperi"), romii fiind împinși discret în spate – LA, Sing Sing BB, Kosovo, Bairam sunt trupe de etnici români, care nu vin dinspre scena lăutărească, ci care pur și simplu se orientează pragmatic spre această zonă nouă din pop – singurul nume care se vede pe canalele muzicale pop e Adrian Minune.

Nicolae Guță, „lider la toți șmecherii" lăutăriei

După momentul de răsfăț mediatic 2000-2002, maneaua reintră în posesia lăutarilor, iar numele care vor face legea sunt, de fapt, nume vechi, pe care cunoscătorii scenei le știu de la începutul anilor '90 – Adrian Minune, Vali Vijelie, Jean de la Craiova, lăutari care evoluează pe scena bucureșteană.

Cu toate astea, un *outsider*, venit dinspre școala bănățeană, se va impune, alături de Adrian Minune, ca *rege* al manelelor – este vorba de Nicolae Guță; subtitlul secțiunii face referire la unul din marile succese ale solistului de la începutul mileniului *(Leader la toți șmecherii)*, când s-a impus pe piața națională de manele. Deși a scos primul album în 1992, a devenit cunoscut publicului larg abia după 1999; de altfel, până în 1998, Guță nu a folosit ritmul de manea, ci a cântat muzică lăutărească, de fapt o muzică cu o puternică influență folclorică (în care se includ doinele bănățene, ascultările – un subgen al muzicii lăutărești – sau melodiile de joc, cum e *N-au valoare mărcile*). La fel ca Dan Armeanca, a primit o oarecare recunoaștere pe scena de *world music* – dar nu prin manele, ci prin piesele sale lăutărești, în care inspirația folclorică se simte mai tare. Este vorba de un album al său scos în 1996 pe piața franceză (*Le grande voix tsigane de Roumanie*, produs de Silex), o antologie a celor mai bune piese ale lui de pe primele trei albume. Albumul primește confirmare pe piața de *world*

music abia în 2010, deci 14 ani mai târziu, când reeditarea lui de către altă casă de producție (Innacor) intră în atenția *Le Monde*, care îl plasează pe un prestigios loc 4 al celor mai bune albume de *world music* ale anului; însă instrumentația pe aceste albume e preponderent acustică, chiar dacă se folosesc clapele și sintetizatorul – prin urmare, piesele au un sound „arhaic" de lăutărească, apte de a le face digerabile pe piața de *world music*. Mai mult, glisarea solistului, după 1999, spre manea este amendată de un specialist străin, Diane Sole. Comentând melodia *Am pistol și celular* (*Nu mi-e frică de dușmani*), inclusă pe compilația de *world music The Rough Guide to the Music of the Romanian Gypsies*, criticul observă că „Guță etalează o voce plină de sentiment, cu un frumos vibrato. E mai ușor să ți-l imaginezi privindu-și mâhnit dușmanii decât descriind cum îi bagă în portbagaj"[9]. Pe de o parte, remarca ne spune, pe dedesubt, că discursul emfatic al autoafirmării egolatre este privit cu circumspecție în zona *world music*.

Pe de alta, remarca nu este lipsită de adevăr. Stilul lui Guță, melancolic și tandru, merge mai bine pe piese aparținând universului intimității, încât puține din piesele semnate de el care exaltă puterea merg cu melodia. De multe ori (și mă refer la piesele semnate de Guță) apare o discrepanță între melodie și versuri; există chiar o piesă cu două versiuni – una de dragoste, alta de șmecherie. Versiunea de dragoste (*Deschide ușa, nevastă*), cu toată încărcătura ei inerent misogină, pune în evidență un fel de tandrețe brutală, de extracție țărănească, în care violența conjugală devine paradoxal semn de dragoste: „Deschide-mi ușa/ Să nu fac belea,/ Să știe lumea./ Dă-mi drumul în casă,/ Nu fi păcătoasă,/ Că m-oi supăra/ Și fac cale-ntoarsă". Versiunea de șmecherie (*Când am bani, eu dau la toți*), cu același negativ și linie melodică, nu se lipește la fel de bine de melodie: „Doamne, am noroc,/Eu bani mulți bani întorc,/ Eu știu să fac bani,/ Dau și la dușmani".

---

9 Deanne Sole. 2008. „Various Artists: The Rough Guide to the Music of the Romanian Gypsies". *popmatters.com* [4 septembrie]. http://www.popmatters.com/review/various-the-rough-guide-to-the-music-of-the-romanian-gypsies/ accesat 23 august 2011.

E posibil ca, forțat de presiunea publicului, Guță să se fi văzut obligat să varieze registrul; în definitiv, Guță e lăutar, iar lăutarii nu se exprimă pe ei, ci publicul. Piesele care-i reușesc lui Guță în această zonă nu sunt acelea care fac paradă de putere, ci acelea care analizează puterea, pe ton grav sau lamentativ, care rostesc, în manieră reflexivă, adevăruri. În *Sunt sigur pe mâna mea* (compoziție din 1999 a lui Nicolae Guță, interpretată de Sorina), pasajele de autoafirmare („Sunt sigur pe mâna mea,/ Nu mă dau pe altcineva,/ Ce moare dușmanii mei/ Că trag cu banii pe ei") sunt alternate cu pasaje lamentative în care eroul își deplânge singurătatea: „Singur eu mă duc/ Pe unde apuc/ Să mai fac un ban./ Prietenii mei care i-am avut/ S-au făcut dușmani". Refrenul se ridică deasupra situației pentru a rezuma sentențios situația: „Mergi pe drumul tău și nu te uita./ Prietenul e buzunarul tău și familia".

De unde vine această propensiune spre a rosti adevăruri cu mare putere de generalitate? Dinspre folclor. Structural, Guță este mai degrabă țăran proletarizat decât *șmecher de oraș*, are un gen de seriozitate de bărbat tradițional care-l face mai puțin convingător când abordează registrul șmecheriei. Chiar dacă s-a născut la oraș (Petroșani), nu e ridicat dintre *bagabonți*, băieții de colțul străzii, și ca atare mai puțin capabil să le exprime vocea, umorul specific, bravada fanfaroană (cu autenticitatea pe care o face, de pildă, Florin Mitroi). Până la un punct, traiectoria de viață a lui Guță este aceea a oricărui muncitor – în prima parte a vieții, a lucrat, întâi, ca muncitor necalificat la CFR, iar apoi, timp de opt ani, la Regia Apelor Petroșani, unde a obținut o calificare de sudor. Compozițiile lui cele mai reușite vin din această contaminare cu folclorul; în Sud, partea țării unde e capitala, maneaua are o componentă mai decis urbană – în Transilvania, maneaua și muzicile inspirate din folclorul rom au un *sound* mai rural.

Tot dinspre această cultură proletaro-țărănească vine la Guță și rezerva de a îmbrățișa retorica *pe șleau* a manelelor *bagabontești* (și colegii lui de pe scena bucureșteană au aceeași rezervă – dar în cazul acestora din urmă e vorba, probabil, mai degrabă de orgoliu de breaslă). În confuzia dezinhibată a anilor '90, Guță este un pudic, el preferă să o spună pe ocolite sau să evite aspectele dubioase. Când în anii 2000, un lăutar (Liviu Guță) îi împrumută numele de scenă („Guță"),

ce-l deranjează pe maestru nu este gestul ca atare, ci faptul că acesta compromite brandul prin „melodii porcoase”[10]. Spre deosebire de Florin Mitroi, Guță evită transgresiunile, *nu face pe nebunul* și ține, dintru început, la seriozitatea maturității – de aceea nici umorul, nici caterinca pe care o încearcă nu sunt convingătoare și au un aer greoi. Piesele în care aceasta reușește nu sunt, de regulă, compozițiile lui: „Și când mor am valoare,/ La sicriu fac buzunare,/ Să vadă dușmanii bine/ Că-mi iau banii după mine” (*Și când mor am valoare*); versurile și compoziția îi aparțin lui Brazilianu, cel cu care Guță face duet interpretativ în această piesă.

Performanța lui Guță este cu atât mai mare cu cât, la începutul anilor 2000, maneaua intră în coliziune cu hip-hopul și cu muzica dance, intrând pe playlist-ul discotecilor și înscriindu-se decis pe orbita urbană a popului. În acest context, modelul lui Guță nu e foarte convingător; injecția de cool a hip-hopului obligă maneaua să se adapteze la așteptările unui public mai tânăr și mai educat. Cu toate astea, ascensiunea lui Guță continuă, cucerește chiar Sudul, dominat de *regele* Adrian Minune, încât în 2004 este aclamat, primind, împreună cu Adrian Minune, titlul de *rege* al manelelor.

După 2009, când devine clar că a pierdut bătălia pentru Sudul țării (acolo unde domină maneaua), el se axează pe publicul lui credincios, mai degrabă rural, din Transilvania. Guță nu renunță la manea – doar că abordează din ce în ce mai des registrul folclorului românesc modernizat (cum ar fi piesa *Gigolo*) sau al unui gen particular de etnopop rom de Transilvania, creat de lăutarul Sandu Ciorbă și cu un succes enorm în această parte a țării. Însă în niciunul din aceste stiluri Guță nu aduce nimic nou, nu le inovează în niciun fel – în *Arunc banii în aer*, o piesă altminteri reușită, nu există nicio abatere de la rețeta lui Sandu Ciorbă: ritm, onomatopee, versuri, totul e în stilul lui Ciorbă acolo. Oricum, universul acestor piese e direct rural, iar clipurile, plasate de asemenea la țară, îngroașă până la grotesc personajul parodic lansat în clipurile mai vechi. Nu cred că e hazardat să

---

10 Dana Cobuz. 2006. „Guță Adevăratul”. *Jurnalul Național* [5 ianuarie]. http://jurnalul.ro/vechiul-site/old-site/suplimente/editie-de-colectie/guta-adevaratul-30479.html, accesat 14 iunie 2011.

vedem în aceste clipuri o urmă a scheciurilor *Vacanței Mari*, o trupă de umor de la jumătatea anilor '90, foarte gustată de publicul cu educație sumară, care ironiza țăranii (de altfel, unul din componenții ei, Florin Petrescu (aka Axinte), a devenit impresar și organizator de evenimente muzicale care amestecă maneaua cu folclorul românesc modernizat și cu scheciurile umoristice.

„Fițosul" Florin Salam, reprezentantul unei noi generații de lăutari

După 2003, începe să se impună pe piață un nou val de cântăreți, tineri și mai cool, care se pliază mai bine pe așteptările publicului. Cei mai proeminenți dintre aceștia sunt Florin Salam, Copilul de Aur, Sorinel Puștiul, urmați în eșalonul doi al falangei de Liviu Puștiu și Liviu Guță. În plus, acum manelele încep să fie însoțite de videoclipuri, iar asta nu joacă deloc în favoarea lui Nicolae Guță, care, cu tot talentul extraordinar, nu este tocmai un bărbat charismatic. Clipurile în care apare în ipostaza unui bărbat așezat i se potrivesc – însă cele în care joacă bărbatul fatal sau *bagabontul* de oraș sunt complet uncool; hanoracele de ultraș cu glugă nu-l prind de nicio culoare, cum nu-l prind nici șepcile hip-hop sau orice alt accesoriu vestimentar din garderoba tinerilor; efectul e contrar, ele lasă să se vadă un provincialism crunt. Acesta e, cred, motivul pentru care multe din aceste clipuri sunt jucate ironic, Guță sabotându-și propriul personaj. Doar așa, *la mișto*, personajul devine credibil – deși, repet, *caterinca* n-a fost niciodată punctul tare al lui Guță.

Prin urmare, în timp ce Guță era în culmea gloriei, se ridică o nouă generație care are să *ia fața* maestrului – generație de lăutari cu origini urbane. Între ei, s-a impus bucureșteanul Florin Salam; a rămas lider necontestat al scenei din 2008-2009 până acum, și încă nu se profilează un alt nume care să-l concureze ca popularitate.

Momentul care l-a propulsat ca vedeta numărul 1 a scenei a fost moartea, în 2009, a soției sale, care i-a adus un val enorm de simpatie și l-a ajutat să țină mult timp capul de ziar al cotidienelor tabloide.

Nu e doar o voce de excepție, ci și o prezență scenică deosebită, un adevărat showman. Salam este primul star adevărat al scenei de

manele; nu e doar lăutar, ci a construit un personaj, un stil, o atitudine. Pe scurt, este un *trendsetter*, un creator de mode. Foarte charismatic, Salam știe în aparițiile publice să se poarte ca o vedetă profesionistă, să se laude jucând modestia, subliniind că muncește enorm și mulțumind fanilor (și, desigur, lui Dumnezeu...) pentru succesul lui, să regrete ipocrit că a pierdut sume mari la cazinou (și astfel să facă o idee despre glamul vieții personale), precum și să mulțumească dezinvolt fanilor. Spre deosebire de Adrian Minune care, ca lăutar din vechea gardă, se laudă ingenuu cu averea și preferința lui pentru femei înalte, „top-model", Salam evită orice discuție despre averea personală sau despre afacerile lui amoroase, subliniind tot timpul că a rămas credincios soției lui moarte, singura relație din viața lui.

Revenind la ideea menționată mai sus, că, înainte de a fi un lăutar, Salam este un star și deci un *trendsetter*, trebuie remarcat că Salam știe să se plieze pe discursul conservator al fanilor (vorbind despre Dumnezeu, care l-a ajutat în carieră, despre copiii lui deosebiți, despre tragedia morții soției sale, pe care n-o poate depăși), dar să rămână cool, un bărbat *fin*, emancipat. Apoi, felul lui de a se îmbrăca, atitudinea lui devin modă printre tineri și sunt copiate. Dar nu e vorba numai despre asta; un lăutar trebuie să se plieze cât mai fidel pe așteptările publicului și moda momentului; un *trendsetter* trebuie să fie cu un pas înaintea modei, să genereze sau să prevadă mode viitoare.

Or, Salam a avut, dintru început, intuiția de a nu adopta machismul mai mult sau mai puțin grosier cu priză la publicul din primii ani ai mileniului, care i-ar fi adus un succes imediat și spre care publicul îl impinge frenetic. Vulgaritatea lipsește aproape complet din piesele lui Salam; nu contează că, în calitatea lui de lăutar care lucrează cu compozitori/textieri, multe din texte nu-i aparțin; contează intuiția artistului de a se orienta spre texte nejignitoare sau, acolo unde e vorba de preluări, de a șefui asperitățile supărătoare. Încă din piesele din 2001, când nick-ul lui de scenă era Florin Fermecătorul, artistul evită aluzii la sex – melodiile interpretate cu formația de etnohip-hop Gashka (o formație care, altminteri, nu se dă în lături de a vorbi despre *gagicuțe* agățate în bar) o dovedesc: *Doar atunci când sunt cu tine*, *Dragostea mea*, *Hai dansează* sunt piese a căror temă e pur și simplu dragostea.

Mai mult, protagonistul *bagabont* al lui Salam (spațiul unde, tematic vorbind, înflorește machismul cel mai grosolan) nu-și măsoară masculinitatea în numărul de femei penetrate/cumpărate/seduse; personajul lui golan nu vorbește despre niște *ele*, ci despre o *ea*. E o diferență importantă; în manelele lui Salam, femeile nu sunt judecate cantitativ, ci, în calitatea lor de oameni, după alte măsuri, aproximativ egale cu ale bărbatului – punct ochit, punct lovit: o statistică privind fanii de manele ar pune, probabil, în evidență faptul că succesul lui Salam e la fel de semnificativ la ambele sexe.

Însă banii unui lăutar vin în cea mai mare măsură de la fanii bărbați – de aceea textele sunt un compromis de multe ori subtil care negociază cu așteptările ambelor sexe. Ca să dau un exemplu – într-unul din cele mai cunoscute hituri, *Am fost mare bagabont*, personajul-bagabont e recunoscător iubitei că l-a cumințit, „Am fost mare bagabont,/ Dar m-am cumințit de tot./ S-a-ntâmplat ceva cu mine,/ M-am îndrăgostit de tine"; până aici nimic deosebit – acesta e unul din motivele manelelor cu *bagabonți*, femeia care-l pune cu botul pe labe pe rebel. Ce urmează pune însă în valoare subtilitatea lui Salam, care împacă într-un fel ambele sexe, atât publicul de *bagabonți*, cât și pe iubitele acestora, lăsând loc ambiguității dublei lecturi: „Orice vorbe s-ar mai scoate,/ Tu să nu le crezi pe toate,/ Crede doar ce e de bine,/ Să ai încredere în mine"; pe de o parte, publicul feminin poate înțelege aceste cuvinte în continuarea declarației de dragoste din refren, ca o invitație la încredere reciprocă și solidaritate de cuplu vizavi de *lumea rea* – în timp ce publicul de *bagabonți* o poate înțelege ca *vrăjeală* care acoperă infidelitatea (în sensul că bârfele respective au temei) – infidelitate care e „normă" masculină a *bagabontului*. Dar astfel de texte cu compromisuri subtile nu fac standardul cantitativ al pieselor lui Salam – cele mai multe aduc pur și simplu elogii iubirii, femeii iubite, care devine *șefa mea* (*Ia-mă, viața mea, în brațe*); în cele de despărțire protagonistul suferă, dar rareori învinovățește femeia. Ele evită să tematizeze aspectele problematice sau momentele critice dintr-o relație, cele mai multe fiind cantonate pe jocul seducției, pe momentul auroral al îndrăgostirii sau pe suferința despărțirii; dar în toate situațiile femeii i se arată respect, e *prințesă:* „M-ai adus la disperare (Ce inimă fără milă),/ Nu știi cât de rău mă doare (Ce inimă fără milă)./ Fără tine mă sufoc,/ De dragul tău nu mai pot" (*La inimă*

m-ai ars, unul din succesele de început ale lui Salam); frapează intensitatea sentimentului din expresia „fără tine mă sufoc".

Și da, se poate că textele lui să fie de cele mai multe ori siropoase, dar au meritul de a vorbi despre fericire (ceea ce e dincolo de acoperirea trebuințelor bazale, pe care sunt cantonate manelele, în special cele mai vechi) sau despre iubirea care nu poate fi cumpărată cu bani. Încât, în momentul în care, în a doua parte a primului deceniu din mileniul doi, modelul metrosexual al *fițosului* explodează în universul manelelor[11], Salam este deja instalat acolo.

Salam preferă să țină despărțite registrele, dragostea și banii – piesele de șmecherie dezvoltă tema fanfaroană a atotputerniciei financiare, cu un erou straniu de asexuat (fapt care le face cu atât mai interesante, fiindcă esențializează puterea, o decorporalizează); în piesele de dragoste, chiar dacă glam-ul bogăției rămâne de multe ori o precondiție, iubirea e tot ce contează. Totuși, temele se mai întâlnesc, iar una din soluțiile lui Salam e cel puțin interesantă: „Tu ai fițe, eu am bani,/ De ce vrei să fim dușmani?/ Las-o mai ușor, nu ține/ Vrăjeala multă la mine" (*Tu ai fițe, eu am bani*); regăsim aici aceeași ambiguitate care împacă sexele: pe de o parte, pozițiile de gen sunt cele tradiționale – bărbatul are banii, puterea financiară, iar femeia-prințesă – fițele, capriciile, dorința de a fi răsfățată; pe de altă parte, *dușmanii* sunt întotdeauna bărbați – or, faptul că Salam aplică, ipotetic, atributul ăsta unei femei este flatant, fiindcă o pune pe o poziție de egalitate; în plus, faptul că femeia are *vrăjeală* indică o femeie emancipată, *șmecherită*, pe care bărbatul n-o desconsideră, valorizând-o ca *perversă, pe interes* etc., ci din contră, vrăjeala/ șmecheria ei îl provoacă: „M-ai fermecat c-o privire,/ Îmi stă gândul doar la tine./ Și nu înțeleg ce vrei:/ Pe mine sau banii mei?". Publicul feminin e flatat prin faptul că textul apreciază puterea de seducție a femeii – iar publicul masculin apreciază faptul că protagonistul nu se lasă sedus de *vrăjeală*, că *i-o taie femeii*, spunându-i *s-o lase mai ușor*.

---

11 Discuția despre metrosexualizarea manelelor va fi reluată în capitolul *Bagabonți și amărâți. Publicul sărac al manelelor și reflectarea lui în universul de discurs*, secțiunea *Fițele, mecanism de individualizare prin stil.*

Acum, despre piesele *șmecheroase*. Deși nu joacă pe cartea macho, lui Salam îi ies foarte bine, dacă nu cel mai bine, piesele de șmecherie – cele care, reluând expresia lui Victor Stoichiță (2012), trezesc *emoția puterii*; Salam a inventat un stil, *raegetton*, care a creat un trend cu o mulțime de imitatori lăutari; stilul, prin excelență live, cu pasaje improvizatorice în forță și cu dese ruperi de ritm, inspirat din omologul lui sud-american, e inovația numărul 1 a lui Salam.

Primul raeggeton devenit hit este *Zâna zânelor*, lansat după moartea soției sale, în 2009, la concertul de revenire al solistului pe scenă. *Zâna zânelor* este o piesă de dragoste – dar raeggetonul nu se lipește foarte bine de piesele de dragoste, încât majoritatea raeggetoanelor care vor urma vor fi de șmecherie, tocmai pentru că forța pe care o inspiră aceste piese agresive trezesc o extraordinară emoție a puterii; nu întâmplător unul dintre ele se numește *Nebunia lui Salam*, efectul de descătușare a energiei fiind irezistibil[12].

Cum se creează efectul de putere? Prin ritm și percuție; prin pasaje lente cu inserturi de pasaje instrumentale în care se aud mai multe instrumente deodată; prin dialogul solistului cu orchestra; prin onomatopeele, strigătele războinice sau pur și simplu îndemnurile la mobilizare; prin punerea în scenă, în care Salam cântă ca-ntr-o transă a puterii. Salam nu este un macho, dar efectul de *empowerment* este irezistibil; este putere pură, decorporalizată.

Dincolo de manea, dar în interiorul scenei

După generația lui Florin Salam, nu s-au mai impus nume importante în manele. Scena de manele este cunservatoare, cu o avanscenă ocupată de lăutarii formați în primii ani după Revoluție sau în generația care a debutat în prima parte a deceniului unu. Altminteri, nu s-a mai impus nimeni într-o manieră decisivă: Babi Minune și

---

12 O analiză detaliată a unui raeggeton va fi efectuată în capitolul *Șmecheri și barosani. Publicul bogat al manelelor și reflectarea lui în universul de discurs*, secțiunea *Poetica manelelor în piesele comandate și live-uri: codări metaforice și tabuuri*.

Ionuț Cercel, copii-minune ai scenei, lansați în prepubertate în jurul anului 2008, când literalmente au rupt scena, au intrat la ora actuală într-un con de umbră (Babi Minune mai mult, Ionuț Cercel mai puțin, susținut de talentul componistic al tatălui său, care-i furnizează compoziții cu potențial de hit); ce-i drept, în vocile lor se simte uzura, faptul că și-au distrus corzile vocale fiind supraexploatați la o vârstă prea fragedă. De asemenea, Petrică Cercel, Mihăiță Piticu sau Costel Biju sunt nume de rang secund, apreciați mai mult de cunoscători pentru prestațiile live și ca atare ceruți la nunți. Ei nu au o mare vizibilitate mediatică: sunt de fapt lăutari din circuitul subteran al prestațiilor live. Problema acestor lăutari e că, dincolo de talent, n-au impus un stil, n-au creat o școală.

Totuși, trei lăutari s-au impus ca vedete creatoare de școli – Cristi Nucă, Sandu Ciorbă și Dan Drăghici. Problema e că stilul lor este dincolo de manea, fiind o combinație de lăutărească cu pop (la Cristi Nucă), de ritmuri ungurești simplificate și modernizate prin beat electronic (la Sandu Ciorbă) sau inovează genul de ascultare, trăgându-l spre pop (Dan Drăghici).

Stilul lui Sandu Ciorbă nu a penetrat Sudul – e gustat cvasiexclusiv în Transilvania, unde a creat numeroși imitatori: Bogdan de la Cluj, Fara de la Mediaș și, nu în ultimul rând, versatilul Nicolae Guță, care a interpetat piese în acest stil patentat de Ciorbă, înregistrând chiar duete împreună. A cucerit în schimb Ungaria, unde, conform antropologului Gergo Pulay, lăutarii maghiari sunt înnebuniți după Ciorbă și, când antropologul vine în România, îi cer să-i aducă ultimele înregistrări ale maestrului.

Contribuția lui Nucă e chiar mai frapantă – pentru că, venit din Moldova, cucerește Sudul, deci trece de o audiență regională. În plus, el marchează apariția unui stil moldovenesc pe scena de etnopop lăutăresc, lăutari de prim rang ca Vali Vijelie sau Florin Salam interpretând compoziții în stilul lui Cristi Nucă. Moldova a fost până târziu provincia istorică cea mai refractară la manele, cea mai credincioasă sonorităților lăutărești de modă veche. Ce dovadă mai bună se poate găsi pentru asta decât faptul că nu există o scenă de manele în Moldova, care altminteri e faimoasă pentru fanfarele și tarafurile ei. Maneaua s-a impus în zonele care aveau proximități geografice cu zone balcanice – Transilvania via Timișoara, iar Sudul via Bulgaria.

Muzica etno era pre-formată de aceste sonorități orientale, cu un public mai receptiv la contaminări panbalcanice.

Înaintea lui Cristi Nucă, lăutarii moldoveni ce s-au impus pe scena de manele au făcut-o în București și în interiorul stilului regățean (vasluianul Florin Minune este numele cel mai important în acest sens). Moldova a fost deci marea absență de pe scena etnopopului – abia prin Cristi Nucă își ia o revanșă târzie și vine cu un stil aparte, care cucerește piața.

Dan Drăghici este un lăutar specializat pe *lente* (un subgen lăutăresc hibrid, cu ritm lent și folosindu-se intens, în orchestrație, de sintetizator) sau pe unele cântece din registrul pop, de asemenea cu ritm lent, care s-au impus ca alternativă la manea după 2009-2010, adică exact în perioada când a debutat Drăghici; ambele sunt stiluri care nu au legătură cu *emoția puterii* (Stoichiță 2011), ci abordează teme sentimentale – despărțirea sau universul casnic al familiei. Însă cu mult înainte de debut, Drăghici a fost cunoscut, în mediile de lăutari, ca un artist complet – un compozitor, armonist și o voce extraordinară, din păcate, cu o viață *de distrus* dependent de substanțe; acesta e motivul pentru care, în perioada neagră, și-a vândut compozițiile unor interpreți faimoși pe sume – susține un interlocutor bătrân, acordeonist – derizorii, de 100 de euro. Acesta e, de asemenea, motivul pentru care a debutat atât de târziu, după 35 de ani. Notorietatea lui nu a depășit însă niciodată cercul cunoscătorilor, nefiind cunoscut publicului larg. Chiar și în momentul lui maxim de recunoaștere publică (în 2010, când a apărut pe Taraf TV cu piesa *Plângând te voi blestema,* interpretată în duet cu Liviu Guță), a rămas o prezență marginală a scenei, „un lăutar pentru lăutari”, ca să citez un interlocutor instrumentist; *lăutar pentru lăutari* în sensul că aceștia îl invită la chefurile lor cu circuit închis; dar puțini au curaj să facă duet cu el – și în niciun caz lăutarii de prim rang.

Există mai multe mărci ale lui Drăghici. Cum specializarea mea nu e muzicală, o să mă refer la cele prezente în textele lui muzicale. Mai întâi obsesia *liniștii*, motiv recurent în versurile lui – atât ca lipsă/tânjire după liniște, cât și ca prezență, printr-un efect de sedare în durere, de acceptare „zen” a durerii. Primul sens apare în deja citata *Plângând te voi blestema* (prin versul emblematic *Cum ai putut să-mi furi liniștea?*); al doilea sens apare în piesa lui de debut. Cunoscută sub

numele de *Titanic* (întrucât preia linia melodică a hitului lui Celine Dion din soundtrack-ul filmului omonim), piesa are două versiuni – una de abandon matern și alta de dragoste.

În prima versiune, fiul își blestemă mama că l-a abandonat când a fost copil, încât mai încolo l-a făcut să se gândească la sinucidere: „Tu ai să plângi toată viața/ Că am să plec pe-un drum de piatră,/ De nu mai vin niciodată"; de remarcat încălcarea unui tabu al fanilor, de regulă religioși și conservatori – sinuciderea; însă lui Drăghici, cel mai depresiv dintre lăutari, i se permite asta. În cealaltă versiune, mai senină și ca atare devenită hit (în interpretarea lui Vali Vijelie, deși există și o versiune performată de Drăghici însuși), protagonistul își blestemă iubita că l-a părăsit când era în momentul maxim de ardere și plenitudine erotică: „Când îmi era mai drag de tine,/ Ai plecat de lângă mine,/ Ai plecat în lumea largă/ Când mi-erai atât de dragă". Efectul oarecum melodramatic al abandonului în acel moment de culminație afectivă este contrabalansat de indeterminarea foarte poetică a lumii largi, care dizolvă durerea într-un orizont aproape zen.

Acest efect de liniște în durere este cu adevărat o marcă a lui Drăghici, cel mai bine pus în evidență de un cântec de-al lui cu valențe religioase, *Multe supărări*, de o misterioasă simplitate: „Multe supărări/ Eu am tras de mic/Și nu știu de vreodată am fost fericit.// Câte-am îndurat știe sufletul meu,/ Dar acum Dumnezeu m-a scăpat de greu". Se vede o mișcare de balans eliberator: în prima parte, protagonistul se victimizează scufundat în milă de sine, pentru ca, în versurile următoare, suferința să se mântuie în vagul metafizic al credinței religioase; Drăghici are intuiția poetică de a nu preciza în ce sens credința l-a salvat (alt lăutar ar fi zis poate ceva de familie sau bani...), ci lasă lucrurile să suspende în indeterminare.

Revenind la *Titanic*, blestemul lui Drăghici nu învinovățește femeia; chiar dacă spune „te blestem toată viața", el adaugă că „de mila și dorul tău/am să plâng, fată, mereu"; această *milă* (cu sensul de *jale*) este iarăși marcă a lui Drăghici – care, repet, e un suflet profund religios și lipsit de orice agresivitate. Deși crescut și trăit, asemenea lui Marin Doru, *pe Ferentari,* deși lăutar cultivat de interlopi, datorită talentului său excepțional, lui Drăghici publicul îi pemite să fie singular de sensibil, să-și exhibe vulnerabilitatea și fragilitatea. Speciali-

tatea lui nu sunt cântecele de *șmecherie* (nu știu să fi compus vreunul, chiar dacă le cântă la evenimente), ci ascultări de jale sau de familie.

Refuzul lui obstinat de a se face portavocea valorilor triumfaliste ale șmecheriei sau obstinația cu care ratează succesul *mainstream*, asumând un destin de *distrus,* îl fac într-un sens conștiința morală, fragilă și marginală, a acelei lumi; pe scurt, reprezintă vocea slabă care are un gen de curaj moral pe care cei *forțoși* nu-l au, anume acela de a-și pune cenușă-n cap. Este unul din puținii, dacă nu singurul lăutar care asumă vinovății și care, cu toată presiunea publicului, refuză să construiască la mitologia omniprezentă a eroului puternic, apodictic drept și bun, dar faultat de o lume de perverși corupți. Ca să-l citez chiar pe Drăghici (*Am zile bune și rele*), „Nu e om, nu e să nu greșească,/ Cu toți greșim măcar o dată-n viață./ Așa am greșit cândva și eu./ Îmi pare rău, dar merg pe drumul meu". Prima parte pare că se adresează publicului său de războinic macho, pe care încearcă parcă să-l convingă că e uman, normal să recunoști că poți greși și n-ai întotdeauna dreptate; partea a doua se referă la sine – cerându-și scuze pentru greșelile din trecut, el continuă totuși să meargă pe drumul lui greșit, înfundat, de *distrus.* Nu învinovățește pe nimeni, nici vreo femeie *pe interes*, nici vreun prieten *pervers* – deși foarte contemporan, el vine parcă dintr-o lume mai veche, în care temelor dubioase li se punea surdină în public.

În fine, un ultim lăutar creator de stil, dar nu știu cât de consistent, face o sinteză de avangardă între manea și nu un curent local, ci unul extern – este vorba de RMB-ul american. Despre acest lăutar, Marius Olandezu, se zice că ar fi următorul Salam; că nu e un oarecare o dovedește cooptarea lui de către o familie importantă de interlopi – iar interlopii, care în interiorul industriei funcționează ca niște mecena[13], de obicei nu promovează *dume*, ci lăutari cu potențial, capabili să-i legitimize ca *aristocrați ai celor umili*: Salam a fost ajutat, de pildă, la începutul carierei de Nuțu Cămătaru. În calitatea lor de aristocrați de tabloid, interlopii își asezonează curtea cu lăutari talentați, pe carre îi susțin financiar, dobândind astfel, prin interme-

13 Demonstrația va fi reuată, *in extenso*, în capitolul *Șmecheri și barosani. Publicul bogat al manelelor.*

diul statutului de protector ai artelor, prestigiu cultural în circuitul închis al lumii sărace și needucate în care sunt văzuți ca *trendsetteri*.

Spre deosebire de Salam, a cărui voce duce piese în ambele registre, sentimental și de putere, Marius Olandezu evoluează într-un registru lasciv, iar piesele lui sunt demonstrații de virtuozitate androgină, triluri lipsite de virilitate, puternic influențate de RMB. El duce cel mai departe angloamericanizarea pop și feminizarea manelelor: în clipuri se înconjoară de femei care dau din buric – dar și de breakdanceri subțirei cu mișcări gay.

Case de producție

În această a doua secțiune, o să analizez felul cum industria manelei s-a profesionalizat. Pentru aceasta o să iau în discuție mai mulți indicatori: casele de producție, canale de difuzare și promovare, strategiile prin care industria face bani și, în fine, spațiile publice de performare, aflate, așadar, dincolo de cadrul privat al evenimentelor.

Pentru început, o să iau în discuție evoluția caselor de producție. În timpul comunismului, singura casă de discuri existentă, Electrecord, nu producea acest gen, considerat folclor poluat (Rădulescu 1997: 28). Albumele erau scoase de studiouri clandestine, distribuite de bișnițari și multiplicate de utilizatori individuali. A fost probabil singura formă de samizdat permisă de regimul comunist. Albumele erau înregistrate, de obicei, direct live, în timpul programelor de la restaurant de către întreprinzătorii de pe piața neagră[14] și comercializate de bișnițari la colț de stradă sau în piețe agroalimentare. În satul meu din Transilvania, albumele de *muzică bănățeană* (versiunea din vestul țării a viitoarelor manele) erau aduse, de pildă, din Arad sau Timișoara de șoferii care făceau transport extern – iar în sat erau multiplicate pe dublucasetofoane, care permiteau o copiere mai bună, pe casete BASF (produse în Germania Federală, comercializate de aceiași șoferi de TIR). Un interlocutor șofer spune că aceste albu-

[14] Dana Cobuz. 2006. „Azur, interzisă de Securitate". *Jurnalul Național* [9 ianuarie]. http://jurnalul.ro/vechiul-site/old-site/suplimente/editie-de-colectie/azur-interzisa-de-securitate-30487.html, accesat 13 martie 2012.

me erau înregistrate în studiouri din fosta Iugoslavie (Novisad, unde exista o puternică comunitate aromânească), aduse în România, unde erau comercializate de bișnițari în piețe sau în vămi. Cu toate că albumele erau multiplicate în afara circuitului comercial, vânzările pe piața neagră erau extrem de profitabile, ajungând, în cazul trupei Generic, la 700.000 de cópii[15].

După Revoluție, embargoul caselor de producție generaliste s-a spart: astfel, prima casă de producție apărută ca alternativă la Electrecord, Eurostar, a produs, laolaltă cu nume din zona muzicii ușoare (Angela Similea, Gabriel Cotabiță), rock (Celelalte Cuvinte, Survolaj, Timpuri Noi), muzică populară (Irina Loghin), muzică lăutărească (Neluța Neagu) și albume de *muzică turcească/orientală*, eticheta sub care erau cunoscute manelele pe atunci: astfel, au apărut pe vinil trupele de succes din comunism: Odeon (1991) și Azur (an neprecizat), precum și nume care au apărut după căderea regimului comunist: Albatros (1991), Dan Armeanca (1992), Costel Turcu și formațiile Frații Pește (1992), Bravo (1992), Real B (an neprecizat)[16].

Casele de discuri importante care intră după jumătatea deceniului pe piață (Roton și Cat Music-Media Services) nu scot albume de *muzică orientală* până în 1999, ignorând genul. În plus, audiența genului încetează a mai fi națională, brandurile muzicale care apar beneficiind de audiență regională. Manelele se produc, din acest punct încolo, în studiouri regionale mici, specializate pe *muzică orientală*, folclor modernizat sau muzică populară, ca Audio-Invest (Drobeta-Turnu-Severin), Dragus Prodcom (Târgoviște), AudioTim (Timișoara), StudioRecording (Timișoara). La jumătatea deceniului al zecelea apar pe piață casele de producție care se impun ca marii jucători pe piață după 2005 – e vorba de Amma și de BigMan.

Albumele sunt distribuite pe tarabele din piețe sau în mici chioșcuri specializate în comercializarea de muzică; unele magazine au un răftuleț care comercializează și casete. Pe albume figurează și un număr de telefon, pentru contactarea solistului de către cei interesați în a-l aduce la evenimente private. În această etapă, versiu-

[15] www.danciotoi.ro, accesat pe 20.004.2011.

[16] www.Discos.com/label/101055-Eurostar-3?page=2 accesat pe 12 martie 2011.

nile de album ale pieselor nu diferă mult de cea de studio – sunt folosite aceleași instrumente, iar piesele, la fel ca în live-uri, sunt sparte de dedicații. În raport cu timpurile comunismului, apare instituția sponsoratului – albumele debutează cu o prezentare în care, pe un fond muzical orchestral, solistul expune componența formației și aduce mulțumiri *studioului de înregistrări* și *sponsorului casetei*, patronul studioului de înregistrări sau un om de afaceri local care i-a sprijinit financiar pe lăutari. Instituția *sponsoratului*, cuplată cu anonimitatea media a curentului, precipită joncțiunea dintre manea și lumea interlopă: departe de ochii presei, într-o lume (a tranziției), în care autoritățile sunt ele însele mafiotizate, lăutarii pot deveni trubaduri ai interlopilor, pot să se facă fără teamă portavocea acestora. Șmecherul, ca metaforă a interlopului, devine în anii '90 figura umană centrală a genului.

Situația începe să se schimbe la sfârșitul deceniului, mai exact în 1999, când maneaua, contaminată cu rap, cu un sound sintetizat și efecte de loop, deci ajustată după rețeta popului de succes al acelor ani, intră în atenția caselor de discuri importante: Media Services, Cat Music, Transglobal EMI, MediaPro Music. Începutul îl face Verdikt, care sparge piața cu hitul *Vine poliția*, o piesă gangsta care la refren folosește o manea, intrând în atenția casei de discuri Transglobal EMI, care le produce un album. Urmează Gashka, trupă care, în același an 1999, scoate un album la Media Services/Cat Music, urmate de alte câteva. În 2000, odată cu albumul „Fără concurență" al duetului Costi Ioniță și Adrian Minune, cu un succes formidabil, audiența manelei redevine națională – numele care apar sunt ascultate în toată țara, iar publicul trece dincolo de marginea celor cu educație modestă. Casele de producție importante ridică banul de pe manea și scot fără inhibiții albume de manele: Dorel de la Popești (*XXL,* în 2000, *Nu te părăsesc* în 2001), Fantastik (trupa lui Romeo Fantastik, aka *Regele sexului* cu albumul *Carolina)* la Media Services/Cat Music, Dan Armeanca, Ștefan de la Bărbulești și Adrian Minune la Media Pro Music. Pornind de aici, pentru câțiva ani, manelele se pot găsi în magazinele muzicale de specialitate care au apărut odată cu introducerea în forță a legii copyrightului, care scoate de pe piață casele de discuri ce piratează albume, în special de muzică anglo-americană

(legea devine efectivă în preajma anului 1998, când albumele piratate dispar de pe piață).

Idila dintre industria pop și manea durează până prin 2002-2003, când se declanșează valul de panică morală; marile case de producție nu se mai asociază cu genul (decât sporadic și pe furiș), iar manelele dispar din circuitul magazinelor specializate în muzică pop; ele se vând din nou în chioșcurile din piețe și, odată cu apariția benzinăriilor după model occidental, în magazinele asociate acestora. Dar asta nu diminuează succesul genului, din contră, scandalul îi crește exponențial popularitatea: 2003-2007 marchează punctul maxim de succes al manelelor, care se aud de peste tot, din mașini, din apartamente, din difuzoarele mobilelor. În 2004 și 2005, Nicolae Guță și Carmen Șerban iau Discul de Aur și Discul de Platină pentru vânzări.

După 2000, studiourile de producție din interiorul industriei încep să se profesionalizeze ele însele. Performeri din interiorul industriei își deschid ei înșiși case de producție, cel mai cunoscut nume este Dan Bursuc, a cărui casă de producție Grand Production Dan Bursuc, a devenit un jucător important pe piață. Clarinetist lansat la începutul anilor '90, performând cu cei mai importanți lăutari din Capitală ai momentului (Dan Armeanca, Adrian Minune etc.), devine un nume în industria impresariatului odată cu lansarea lui Sorin Copilul de Aur în 2002; în 2004, la 15 ani, acesta este deja star al industriei, devenind o adevărată *găinușă de aur* pentru producător. Nea Kalu, inițial un rapper de pe scena hip-hop, ulterior convertit la manele (via etnohip-hop), își lansează și el propria casă de producție, Doggstar Studio. Casa de producție devine însă cunoscută nu ca brand pe muzică, ci ca studio video, o mulțime de clipuri, din 2005 încolo, purtând semnătura lui. Lucian Elgi (component al trupei Elgi, cu un oarecare succes la începutul anilor 2000) lansează, după 2010, casa de producție Nicky Yaya Production, care produce piese cu un sound foarte anglo-americanizat și clipuri mai profesionalizate decât standardul industriei. Însă, dintre aceste case de producție, doar Grand Production Dan Bursuc se impune ca jucător important pe piață, averea imprestatrului și producătorului fiind estimată, în 2011, la peste un milion de euro, figurând pe poziția 33 în topul celor mai

bogați romi, realizat de Vertical News[17]. Casa de producție a lui Dan Bursuc e specializată în manele; dar ceilalți mari jucători de pe piață ai momentului, Amma și Big Man, mizează pe o paletă mai largă din spectrul etno, pe lângă manele, ei produc folclor modernizat, cântece de pahar sau etnopop românesc; publicul *rurban*[18] (Rădulescu 1997) ascultător de manele e în multe cazuri fan și al acestor genuri conexe.

Profesionalizarea industriei se vede și din înregistrări – care se folosesc de programe specializate de computer, filtre de voce, piste de redare. Maneaua se racordează la prezentul tehnologic al momentului, iar piesele, după contaminarea cu popul de la începutul anilor 2000, sunt rupte în două versiuni – o versiune de studio, unde orchestrația este făcută (aproape) integral din pe sintetizator, și versiunea live, unde sintetizatorul ocupă un loc secund, accentul căzând pe instrumente ca vioară, saxofon, clarinet. Pe scurt, versiunea de studio este cu sound pop, iar cea live adaptată etno. Chiar și studiourile clandestine beneficiază de tehnologia momentului – am văzut un studio, făcut în curtea unui spital din Berceni, într-o încăpere a fostei centrale termice, care se folosea de programe sofisticate de computer; înregistrarea piesei se făcea vers cu vers, solistul cânta de mai multe ori un calup de versuri, până când obținea varianta perfectă – care era lipită, fragment după fragment, la corpul melodiei.

În ce privește clipurile – ele rămân punctul nevralgic al industriei, locul unde evoluția tehnologică se vede cel mai puțin: din 2005, de când a apărut Taraf TV, ele s-au profesionalizat nesemnificativ: de obicei, sunt filmate în restaurante sau studiouri, fără o poveste sau un concept în spate, fără efecte de imagine sau *cut-up*-uri, eventual cu colaje stângace de fundal (peisaje sau efecte de calculator). Există, firește, și excepții, dar acestea se pot număra pe degete – două din ele sunt realizate în colaborare cu soliste din Bulgaria și cu regizori bulgari; în Bulgaria industria clipurilor de profil e mult mai profesi-

17 ***. 2011. „Topul celor mai bogați țigani din România". *VerticalNews* [1 noiembrie]. http://adevarul.ro/locale/timisoara/topul-celor-mai-bogati-tigani-romania-primele-doua-locuri-doi-tigani-timisoara-1_50acf17f7c42d5a6638c4cc7/index.html accesat 6 noiembrie 2011.

18 Rurban are semnificația de nici urban nici rural, aflat, prin urmare, între cele două.

onalizată (chiar dacă uzează de aceeași recuzită, hemoragie de femei semidezbrăcate, cu mișcări lascive): e vorba de Costi cu Andrea, *Upotrebena* și Vali G cu Yanica *Doi în unu/ Dve v edno*. Înaintea acestor piese din 2008, trebuie menționat în 2007, studioul HiQ care realizează, pentru Florin Minune, două clipuri complet atipice – *Ascultă, Doamne, ruga mea* și, mai ales, *Ce faci, străine, la poarta mea*. Dacă clipurile de manele mizează, în intenție, pe efecte de glam și sugerarea unei vieți bogate și luxoase, aici mișcarea e inversă: în *Ce faci, străine, la poarta mea*, cadrul e acela al unei mahalale cu iz de Ferentari, cu case scunde și noroaie, iar interioarele sunt sărăcăcioase, tipice pentru cartier; la nivel de imagine, sunt folosite efecte de travelling circular, filtre de imagine sau mișcări decelerate. Alte excepții o reprezintă clipurile lui Mr Juve de pe albumul *Nebunia lui Juvel* (2012) – și mai ales două producții Yaya Production pentru Marius Olandezu, *Give me love* și *Hai iubește-mă*. Acesta din urmă e neobișnuit de cool, în manieră anglo-americană – beneficiind de efecte de *slow motion* și *reverse*, filtre de lumini, clipul prezintă confruntarea între două găști care încing un chef într-un spațiu *thrashy*, un fel de depozit, care amestecă dansatori de *breakdance* cu femei îmbrăcate foarte sumar și porn, cu fesele dezgolite. Efectele porn sunt omniprezente în manele – dar clipul despre care vorbesc le estetizează thrashy, în maniera clipurilor americane de rap.

De ce această rămânere în urmă a clipurilor? – rapperul de manele Nyno, într-o emisiune Top Mynele TV[19], pune acest lucru pe seama pirateriei din industrie, care obligă casele de producție să lucreze superficial atât piesele, care sunt scoase în ritm frenetic, cât și clipurile. În opinia rapperului, pirateria restrânge drastic câștigurile caselor de producție, care nu-și permit clipuri mai scumpe și mai lucrate, bugetul unui clip nedepășind 500 de dolari.

19 ***. „Top 10 TV – Brandy la piscină". *Mynele TV* [dată neprecizată] www.youtube.com/watch?v=YJQqmhnIS-o, accesat 26.08.2012.

Promovarea pe canale radio, TV și internet

În timpul comunismului, *muzica orientală* nu a apărut pe canalul TV național. Cu toată liberalizarea pieței media adusă de momentul 1989, situația nu se schimbă, atât posturile publice, cât și cele private păstrând o tăcere totală în jurul genului; presa de specialitate îl ignoră de asemenea. Din cei chestionați de mine, nimeni nu-și amintește de vreo emisiune dedicată scenei sau măcar de prezența vreunui lăutar *pe sticlă* (totuși, pe youtube au circulat o vreme două filmulețe cu Adrian Minune și Jean de la Craiova în care apărea sigla TVR).

Genul evoluează, așadar, subteran, departe de media – până în 2000, când, transformat în pop, explodează în mainstream, obligând practic piața media să-și îndrepte atenția spre scena de manele. Atunci apar primele clipuri de profil, rulate pe postul TV Atomic, un canal muzical specializat în pop românesc și anglo-american. Cu toate că postul nu difuza muzică etno, maneaua-pop intră în atenția postului, care difuzează clipuri de manele – este vorba de L.A. (*Ochii tăi*), Bairam (*Aladin*), Costi Ioniță și Adrian Minune (*Viața mea*). Însă, cu excepția lui Adrian Minune, niciunul din lăutarii romi nu se vede, formula e de trupă de majoritari români.

După ce genul devine obiect al panicii morale, manelele dispar de pe canalele de muzică pop – dar intră în atenția televiziunilor generaliste (Antena 1, Pro TV) sau, mai ales, a celor tabloide (Acasă TV, Kanal D, OTV), televiziuni care, în emisiunile mondene, invită maneliști în studio; în emisiunea TV de pe ProTV *Teo*, realizată de Carmen Trandafir, maneliștii sunt invitați destul de frecvent. Intră, de asemenea, în atenția presei tabloide, care le consacră articole. După 2000, așadar, maneaua ajunge în atenția mediei, joacă în lumina reflectoarelor, dar în circuit cvasitabloid. Situația nu e totuși roz – producătorul Dan Bursuc vorbește de „un fel de discriminare: ne cheamă de revelion, când au nevoie de noi să facă rating, dar altfel nu ne difuzează, nu ne promovează soliștii”. Postul public de televiziune nu difuzează nici în prezent manele – când, în 2013, curatorul Dan Popescu a făcut o emisiune dedicată manelelor, mi-a spus că a trebuit să ascundă tema sub un titlu neutru, „Cultura populară”; în

cadrul emisiunii nu apăreau exemplificări muzicale, doar discuții cu intelectuali care luau poziție pro sau contra.

Pe de altă parte, după 2000, industria manelistă însăși începe să se profesionalizeze și să-și creeze rețele de difuzare și promovare, pe scurt, nu mai are atâta nevoie de cârja unor studiouri generaliste pentru a se impune. Astfel, între 2000 și 2005, proliferează radiourile FM pirat de manele, în special în București. Un astfel de canal clandestin a fost Radio Stil, pe care îl ascultam în 2005: muzica difuzată era constituită în special din manele, dar și din hituri rap sau dance românesc. Formatul era următorul – până la 7-8, se difuzau în regim de playlist automat, de pe calculator. După aceea, începea emisiunea de dedicații, în care ascultătorii sunau și cereau o melodie pe care o dedicau celor dragi; realizatorii (studenți la Politehnică) făceau caterincă amabilă de cei care sunau, mai ales de aceia deja încinși de un pahar în plus. Se organizau, de asemenea, concursuri, cu premii constând în albume. Dedicațiile erau gratuite, radioul se susținea din spoturi publicitare, create și jucate de cei doi realizatori, pentru restaurante sau stații de taxi, ele însele realizate cu umor; ținta predilectă a ironiilor erau *țăranii*, tipii aterizați la București, surprinși în interacțiuni specifice, la piață, în cluburi. În 2006, posturile de radio-pirat și manelele dispar cu totul de pe FM, canalele FM legale nedifuzând genul.

În 2005, apare primul post tv dedicat manelelor, Taraf TV, proprietate a parlamentarului și omului de afaceri Silviu Prigoană, de asemenea deținător al unui post TV specializat pe etnopop și folclor modernizat, Favorit. Taraf TV rulează pe cheltuieli minime: fără emisiuni specializate, fără prezentatori și entertaineri, difuzând 24 din 24 manele. Banii vin din teleshopping, reclame ale caselor de discuri la aparițiile muzicale noi, precum și de la firme mici, restaurante de cartier, stații de taxiuri și, mai recent, de la studiouri de fitness sau de la firmele patronului. În 2008, când lucram ca jurnalist, am încercat să fac un material de presă în legătură cu absența, de pe Taraf TV, a firmelor mari producătoare de produse ieftine, deci tagetate pe persoane cu buget mic; m-am axat pe firme de detergenți și bere ieftină, dar niciuna din firme nu a răspuns chestionarului. Însă un amic care lucra în publicitate mi-a furnizat un răspuns plauzibil – firmele mari nu vor să-și asocieze produsele cu manelele. Totuși, trebuie semna-

lat că, din 2011 încoace, au început să apară, sporadic, reclame de la firme de detergenți sau bere. Practic, postul se susține din dedicațiile ascultătorilor, care cer, de pe telefonul mobil, la un număr suprataxat, o piesă, însoțită de o urare de bine către un apropiat. Astfel că playlist-ul rulează complet haotic și neprofesionist, piesele sunt rupte la 10 secunde după ce au început și în interval de o jumătate de oră poți asculta aceeași piesă de 2-3 ori.

Un pas înainte spre profesionalizarea pieței TV a reprezentat-o apariția postului Mynele TV în 2008, printre ai cărui investitori figurează Costi Ioniță, vedeta de pe scena pop care a lansat în 2000 manelele în mainstream. Aici, piesele sunt difuzate integral și există chiar emisiuni – *Mynele Star* este o emisiune cu interviuri cu lăutari de manele, susținută de Damany (DJ de pe scena de manele), *Top 10 Manele* e susținută de Nyno, fost component al unei trupe specializate în parodii de manele, A-tentat; de menționat că în 2010 postul a încercat o istorie a manelelor, susținută de Damany, cu invitați ca Jean de la Craiova, Dorel de la Popești, Liviu Puștiu.

Promovarea pe net ocupă un loc important – după 2010, casele de discuri făcându-și conturi pe youtube și pe facebook. Un fenomen al industriei îl reprezintă conturile false de facebook ale unor fani care pretind că-i reprezintă pe lăutari – Florin Salam are astfel nenumărate clone virtuale, atât de pe youtube, cât mai ales pe facebook.

Monetizarea industriei – drepturi de autor și cântări

La fel ca în cazul restului industriei muzicale, pirateria a afectat grav și câștigurile muzicale ale lăutarilor. După 2000, vânzările de albume depășesc frecvent 100.000 de unități, chiar dacă casele de producție refuză de multe ori să declare veniturile reale, de teama impozitelor[20]. După apariția formatului economic de stocare mp3 și generalizarea rețelor *peer-to-peer file sharing* (ODC sau DC++, în

20 Simona Ecovoi. 2006. „Vânzări belea”. *Jurnalul Național* [9 ianuarie]. http://jurnalul.ro/vechiul-site/old-site/suplimente/editie-de-colectie/vanzari-belea-30478.html, accesat 14 mai 2012.

special, cele de tip *torrent* nedevenind foarte populare nici acum), industria începe să înregistreze pierderi masive, după cum recunoștea, într-un interviu acordat în 2010, impresarul și producătorul Dan Bursuc, „beneficiile din vânzare sunt la pământ. Fanii noștri sunt oameni sub 40 de ani, care știu să umble pe internet și descarcă piesele de acolo". O situație mai bună o are, în opinia producătorului, *muzica populară*, ai cărei fani, în vârstă, nu sunt familiarizați cu tehnologia informatică, continuând să cumpere albume. Dacă la începutul anuilor 2000, discurile de platină se acordau pentru vânzări de sute de mii de exemplare, acum ele se acordă pentru 10.000 de unități.

Cum s-a adaptat industria la această nouă realitate, a generalizării pirateriei? Una din soluții, insolită, a fost scoaterea unor albume direct în sistem mp3, albume care conțin peste 100 de piese – alături de noutăți, sunt împachetate și piese mai vechi ale solistului.

După 2009 s-a încercat soluția unor site-uri unde, contra cost, se puteau downloada piese – începutul l-a făcut Taraf TV[21], apoi Magic Sound care, pe www.3ași.ro, a postat ultimele apariții ale unor soliști în vogă, numele cel mai proeminent fiind Florin Salam. Concomitent cu această operațiune, s-a încercat eliminarea clipurilor de pe youtube conținând manele, ștergerea conturilor celor care postează piese de gen, prin cereri adresate site-ului youtube.com[22]. Operațiunea a fost un eșec.

La ora actuală, industria a încetat să se mai opună pirateriei, încercând doar să centralizeze clipurile sub contul oficial al casei de producție producătoare a piesei, cu rugămintea ca fanii să nu mai reposteze melodia, ci s-o preia eventual cu *share* sau *embed*; continuă operațiunea de ștergere a conturilor care dublează versiunile postate de casa de producție, motiv pentru care contabilizarea vizualizărilor pentru piesele mai vechi de 2011 este problematică.

Monetizarea se produce în acest caz doar din reclamele care împânzesc clipurile. O altă formă de monetizare este introducerea

---

21 Adrian Schiop. 2009. „Manelele, protejate intelectual". *România Liberă* [23 ianuarie]. http://www.agenda.ro/se-intampla-in-romania-manelele-protejate-intelectual/73797, accesat 14 mai 2012.

22 *Ibidem.*

maneleleor pe iTunes, magazinul online internațional de unde pot fi cumpărate albume sau piese. Imediat ce iTunes a fost lansat în România, manelele și-au făcut apariția[23].

În fine, cea mai importantă soluție de monetizare o reprezintă cântările în cluburi/restaurante sau la evenimentele private. Această soluție, cu tradiție în industrie, prespupune dublarea unei case de producție cu servicii de impresariat, majoritatea caselor de discuri având în portofoliu și nume de cântăreți. Contractele de exclusivitate nu sunt neapărat o regulă – astfel, Amma impresariază în regim de exclusivitate nume ca Babi Minune, Narcisa, Ionuț Cercel, Narcisa, dar colaborează, în calitate de impresar, și cu nume ca Liviu Guță, Cristi Dules, Mr Juve[24]. La fel stau lucrurile și cu Grand Production, care are contract de exclusivitate cu Copilul de Aur, Lele, Bogdan Artistul (cărora le compune, totodată, piese), dar colaborează și cu alte nume, ca Adrian Minune sau Sorinel Puștiul.

Banii din cântări sunt în mică măsură fiscalizați, motiv pentru care, în 2010, Guvernul de la acea dată a încercat să stopeze evaziunea fiscală, propunând o formulă de „control indirect", ale cărei norme de aplicare urmau să fie operaționalizate până la sfârșitul lunii, vorbindu-se chiar de trimiterea unor agenți fiscali sub acoperire la nunți, botezuri și celelalte evenimente acoperite de lăutari, pentru a se contabiliza banii obținuți, ca *bacșiș*, de către aceștia – propunere care a stârnit o hilaritate generală în presă și printre maneliști[25]. Cu toată promisiunea fermă de a stopa evaziunea fiscală printr-o ordonanță guvernamentală în regim de urgență, normele nu au mai venit, propunerea rămânând în coadă de pește.

---

23 ***. 2011. „S-a lansat iTunes Music Store de România – manelele și-au făcut deja apariția" [29 septembrie]. *Gadget.ro* http://www.gadget.ro/s-a-lansat-itunes-music-store-de-romania-manelele-si-au-facut-deja-aparitia/ accesat 20.01.2013.

24 www.amma.ro/artisti.html, accesat 20.01.2013.

25 ***. 2010. „Boc trimite spioni printre maneliști". *Libertatea* [9 august]. http://www.libertatea.ro/detalii/articol/boc-trimite-spioni-printre-manelisti-299088.html, accesat 25 august 2011.

Spații publice de performare

Prin tradiție lăutărească, maneaua este legată de evenimente private și, în spațiul public, de restaurante și localuri. Cum maneaua era formal prohibită în timpul comunismului, ea n-a putut fi performată decât în regim limitat în spațiul restaurantelor: Petrică, un chelner de 56 de ani de la un bar din Ferentari, bișnițar la sfârșitul anilor '80, își aduce aminte de un restaurant din Obor, unde bișnițarii făceau chefuri de muzică orientală – chemând un lăutar cu orgă și beneficiind de acordul tacit al autorităților. Un director din publicitate (45 de ani) își aduce aminte și el de restaurante bucureștene de cartier care amestecau programul de café-concert cu muzică orientală. Un dirijor din Brașov (55 de ani), care juca poker în studenție pentru a se întreține, susține că, în vacanțele petrecute pe litoral, se auzea în unele restaurante de hoteluri muzică orientală, și tot așa asociată circuitului *gri* al epocii, bișnițari laolaltă cu reprezentanți ai autorităților care asigurau *spatele* – formațiile de café-concert ale restaurantului trecând, după o anumită oră, la muzică orientală. Costel Geambașu (liderul Odeon) avea, se pare, cea mai mare libertate de a cânta acest gen în restaurante. În această perioadă, muzica orientală migrează din restaurante spre spații concertistice – formației Azur, trupa cu cel mai mare succes în acea vreme, i s-a permis să concerteze în instituții respectabile ca Teatrul *George Bacovia* din Buzău sau Filarmonica din Sibiu[26]. Formal interzisă, muzica orientală beneficiază, se pare, de protecția *ștabilor*, care gustă acest gen muzical, iar succesul genului în rândul clasei muncitoare obligă practic autoritățile să dea o undă verde limitată formațiilor de muzică orientală să facă concerte.

După Revoluție, muzica orientală se poate manifesta liber; localuri respectabile din centrul Bucureștiului înlocuiesc programul de café-concert cu cel de *muzică orientală*, sau, mai exact, alternează programul de café-concert cu *turcești*. La un astfel de restaurant central și-au făcut debutul Vali Vijelie și Dan Bursuc, conform măr-

---

26 Dana Cobuz. 2006. „Azur, interzisă de Securitate". *Jurnalul Național* [9 ianuarie]. http://jurnalul.ro/vechiul-site/old-site/suplimente/editie-de-colectie/azur-interzisa-de-securitate-30487.html, accesat 13 martie 2012.

turiei producătorului: „La 19 ani m-am cunoscut cu Vali Vijelie, de aceeași vârstă. Ne-am format un band, să nu mai depindem de marii cântareți, să le facem concurență, 5-6 persoane, cu piese compuse de noi. Am intrat la un restaurant, lângă hotelul Majestic, unde pentru prima oară s-a dat drumul la genul ăsta nou”. Din acest punct încolo, restaurantele sunt spațiile predilecte unde se aude *muzică orientală*. Totuși, nu am găsit mărturii care să ateste că, în succesul formidabil al genului din primii doi ani după Revoluție, maneaua ar fi penetrat playlist-ul discotecilor din marile orașe, și în primul rând al celor studențești. Mărturiile converg în aceeași direcție – că, în acei ani, muzica românească (pop, rock, etnopop) a dispărut din playlist-ul lor, în favoarea ritmurilor anglo-americane: „ce să caute maneaua pe playlist? Suna ca dracu” de retardată, ca și cum ai băga Angela Similea”, se miră un arhitect (35 de ani), simpatizant al manelelor, chestionat în legătură cu asta; pe scurt, în condițiile concurenței cu muzica străină de ultimă oră, maneaua se vede deodată ca muzică *înapoiată*.

Cu certitudine însă au intrat pe playlist-ul discotecilor de la sate – în orășelul de lângă satul meu din Transilvania, spre sfârșitul programului se puneau hituri Albatros sau Azur, la pachet cu *muzică bănățeană*. Audiența, în deceniul al zecelea, se restrânge la publicul cu educație sumară, tinerii educați se orientează spre muzica pop angloamericană sau subculturi de import, ca rock sau hippie, care hrănește mult mai bine nevoia de cultură alternativă a tinerilor.

Situația se schimbă spre sfârșitul deceniului cu bomba formației Verdikt, *Vine poliția*, care penetrează în forță discotecile din toată țara; amabalată hip-hop, maneaua devine cool. După apariția albumului *Fără concurență* (Costi Ioniță și Adrian Minune) maneaua invadează literalmente playlist-ul discotecilor din marile orașe; la chefurile comunității gay din Cluj din 2000, playlist-ul beneficia de cel puțin o oră de manea și pop arăbesc sau grecesc. Strucura audienței se schimbă din nou, publicul urban sau studenții devin interesați de manea, mai ales în București: „în 2000, discotecile din Regie au preluat manelele în playlist-uri, băgate fie ca un moment în program, fie ca seară orientală, când făceau tot playlist-ul” (curator, 35 de ani). Erau și cluburi specializate în manele. Acolo publicul,

conform altei mărturii (ziaristă, 27 de ani), era „foarte mainstream, de studenți veniți din provincie. Era o atmosferă, să zic, mai interlopă, care aduna copii de bani gata și cefoși, care veneau în Regie să agațe studente".

A durat aproape un an până a început primul val de alertă estetică. „Din 2001, dar mai ales 2002, multe discoteci au devansat manelele după 2 noaptea. Și în Regie a fost la fel. Din 2003, manelele au dispărut din playlist-urile cluburilor care nu erau specializate în genul ăsta. A rezistat un club profilat exclusive pe manea, 290, prezent până acum trei ani" (curator, 35 de ani). Alte mărturii situează dispariția manelelor din playlist-urile discotecilor studențești, mai târziu, în 2004-2005. Pe scurt, scena se segregă din nou – discotecile care permit maneaua în playlist se specializează în acest gen, mișcare ce se vede în special la mare, unde discotecile care includ manele în playlist difuzează în principal manea și muzici conexe (etnopop balcanic sau arăbesc), dance românesc sau străin.

La ora actuală, maneaua nu mai apare pe playlist-uri (decât la mare), audiția ei restrângându-se din nou la cluburi live, cu lăutari; pe scurt, a redevenit muzică *clandestină*. Beneficiind de alura underground a clandestinității, de un trecut eroic marcat de o marginalizare indiscutabilă și de asocierea cu gangsterii locali, începe să devină cool în mediile hipsterești.

E o tendință de ultimă oră, nu-mi dau seama cât de consistentă. Cultura de avangardă începe să se deschdă spre acest gen muzical – clubul Eden (unul din cele mai cool ale Capitalei) a organizat o seară cu una din gloriile anilor '90, Real B, urmată de altă seară, cu Romeo Fantastik; Casa Jurnalistului, o grupare de tineri din zona *new media*, a organizat, de asemenea, party-uri cu acest gen. În fine, party-urile de avangardă ale comunității gay, *Queer party*, organizate de dansatorii contemporani din jurul Centrului Național al Dansului, au inclus și ele un party cu manele și remixuri sofisticate. Pare o evoluție încurajatoare; pe de altă parte, poate fi și un semn că genul a devenit deja trecut, iar tinerii din zona boemei alternative fac, de fapt, un fel de arheologie a perifericului.

Concluzii

Evoluția scenei de manele este marcată de patru etape importante.

Între 1985 și 1992, când manelele explodează pe piața muzicală clandestină și au un succes uriaș. În această perioadă avanscena este dominată de trupe (dar nu de lăutari), care dau muzicii un *sound* mai pop. Succesul genului se datorează, pe de o parte, discursului inspirat din prezentul ultimilor ani ai comunismului, când oamenii își pierd încrederea în posibilitatea sistemului de a mai genera prosperitate și se orientează spre strategii de supraviețuire. De asemenea, deși muzică de familie, *muzica orientală* are un impact foarte mare asupra tinerilor – care, după interzicerea Cenaclului *Flacăra*, au fost privați de o scenă alternativă care să le exprime cultura.

După căderea comunismului, *muzica orientală* continuă să aibă un succes inerțial un an-doi, dar, puternic concurată de muzicile anglo-americane net mai seducătoare, își restrânge treptat audiența, astfel că între 1992 și 2000, manelele ies din prim-plan și evoluează underground, complet ignorate de media. În această perioadă manelele sunt dominate de lăutari romi care schimbă fața manelei – Dan Armeanca, Vali Vijelie, Adrian Minune, Jean de la Craiova, Florin Mitroi, Doru Calotă. Genul este ignorat total de media, încât, mai ales prin intermediul subgenului *bagabonțesc*, maneaua poate să-și construiască fără autocenzură universul de discurs, celebrând șmecheria și informalitatea, bogăția sau sexualitatea. Tot în această perioadă, maneaua pare să devină genul-fanion al *șmecherilor*, eroii economiei informale sau ilegale, și al *bagabonților*, tinerii care îi imită.

Între 2000 și 2008, manelele recapătă o audiență generală, intrând în atenția mediei și devenind obiect al unui val de panică morală fără precedent în istoria muzicii românești. Succesul lor se datorează unei operații de lifting care le face compatibile cu cultura tinerilor – mai exact, în 2000, manelele sunt contaminate cu hip-hop și dance. Stilistica muzicală se rupe în două, versiunile live diferind din ce în ce mai mult de cele de studio. În intervalul 2000-2001, ies în față trupe, lăutarii picând din nou în plan secund – dar aceștia recuperează în anii care vor urma, asociindu-se cu rapperi. Audiența depășește în această perioadă granițele publicului needucat, înglobând și o parte din publicul studențesc; câțiva ani, manelele se aud și

din cluburi studențești sau generaliste. Pentru o perioadă, ele intră și în atenția caselor de producție importante (Cat Music și Media Pro). Lăutarii care domină scena sunt numele care au stat în underground în anii ’90 – Nicolae Guță, Adrian Minune, Vali Vijelie.

Între 2008 și prezent, manelele se ghetoizează din nou, dar aliindu-și media tabloidă, care le va acorda continuu atenție. În plus, scena beneficiază de două canale tv axate pe acest gen muzical, iar casele de producție din interiorul genului se adaptează rapid la promovarea prin *new media*. Pirateria afectează câștigurile industrei, dar mai puțin decât cele ale altor scene, întrucât casele de discuri sunt dublate de agenții de organizare de evenimente: practic, industria se susține în această perioadă din evenimente private. Tot acum, se lansează o nouă generație de lăutari, între care se evidențiază Florin Salam, vedeta indiscutabilă a scenei, care feminizează și metrosexualizează universul manelelor, deplasând accentul de la puterea financiară la aceea a seducției.

Bagabonți și *amărâți*. Publicul sărac și reflectarea lui în universul de discurs

Publicul manelelor este divizat în două mari categorii. Avem, pe de o parte, un grup foarte restrâns de oameni bogați, care, venind de cele mai multe ori dinspre economia informală, susțin practic industria prin marile sume de bani avansate la evenimente și, totodată, influentează o parte din universul de discurs al manelelor[27]. Pe de altă parte, avem grosul publicului, constituit din oameni cu venituri scăzute. În acest capitol o să vorbesc despre acest din urmă tip de public, discutând relația lui cu maneaua și felul cum influențează universul de discurs.

Obiective

Cercetarea o să încerce să definească modul de raportare al publicului din această categorie la manele, căutând să afle dacă (și în ce fel) maneaua captează filozofia de viață a acestuia sau dacă reprezintă o evadare compensatorie din problemele prezentului. Mai exact, dacă unii cercetători (Stoichiță 2011) vorbesc despre parodie ca fiind mecanism constitutiv ale genului, poate fi aceasta generalizată ca definind întreg universul semantic al manelelor? Altfel spus, publicul se

[27] Acest aspect va fi discutat în capitolul următor, *Șmecheri și barosani. Publicul bogat al manelelor.*

identifică doar ironic cu mesajul manelelor sau există și secțiuni care permit identificarea prin empatie cu universul de discurs?

Capitolul are o structură asemănătoare cu cel anterior, cu două părți. Astfel, într-o primă parte o să vorbesc despre caracteristicile și practicile publicului, iar în a doua parte despre universul de discurs.

Pentru început, o să încerc să răspund la întrebarea – dacă publicul manelei este atât urban, cât și rural, cum este acest gen perceput de către fani, ca având un specific rural, urban sau amestecat?

În continuare, distingând între două categorii de fani, unii mai apropiați de latura etno a genului, și alții mai apropiați de latura pop, o să încerc să răspund la întrebarea dacă maneaua reprezintă o subcultură sau mai degrabă un stil de viață, făcând, totodată, o descriere a acestui stil de viață, așa cum se vede el la fanii *manelari*[28].

Apoi o să trec la dimensiunea de gen, fixând figurile centrale ale acestui univers – *bagabontul* și contrapartea sa feminină, *bagaboanta*, încercând să aflu dacă manelele se construiesc, așa cum au fost acuzate, pe o logică exclusiv patriarhală în care rolurile sunt distribuite strict sau dacă în ele se profilează răsturnări ale rolurilor de gen.

Maneaua, muzică urbană

S-a spus că manelele ar fi muzica românească a ghetourilor, a mahalalei. Au spus-o atât reprezentanți ai inteligenței care s-au ridicat împotriva manelelor (cel mai cunoscut *activist* al trendului fiind George Pruteanu[29]), cât și cercetători ai fenomenului (Bălașa 2011; Rădulescu 1997). Firește, afirmația poate fi amendată, iar argumentul e simplu – maneaua se află pe unul din primele locuri în audiența curentelor din România (Barometrul de Consum Cultural 2010 așază maneaua pe locul trei în topul preferințelor culturale ale

[28] Chiar dacă în practica lingvistică *maneliști* desemnează atât soliștii, cât și publicul, pentru a evita confuzia, o să folosesc *manelar* cu sens de fan al genului, iar *manelist* cu sens de lăutar de manele. În practica lingvistică, *manelar* are exclusiv sensul de fan.

[29] http://www.pruteanu.ro/9ultima/manele.htm, accesat 9 iulie 2012.

românilor)[30], iar clipurile de manele sunt cele mai vizionate, după cele dance sau house[31], strângând cu ușurință un milion de vizualizări. Dar, pe de altă parte, dacă ești atent la locurile unde se mai aud la ora actuală manelele (deci unde oamenii se exprimă public prin manele, nu le ascultă doar în intimitatea apartamentelor), descoperi că, la sate, acestea se aud cel mai adesea în spațiile segregate, care adună români săraci și romi, iar la orașe în așa-numitele mahalale, de asemenea spații sărace, marcate de stigmă spațială (Pulay 2010).

În satul meu natal din Făgăraș, de exemplu, în crâșma din centrul satului televizorul merge pe Etno TV (canal tv specializat pe etnopop românesc) sau canale generaliste. La barul de lângă sat, unde se adună romii (căldărari sau vătrași) și românii săraci, calculatorul rulează manele și etnopop rom de Transilvania. Situația nu este mult diferită în orașe, în special în cele din Sud. În București, după intensa campanie de discreditare a genului, manelele au dispărut din cartierele bogate (din partea de nord), se mai aud sporadic în alte cartiere – dar au rămas *să facă legea* în cartierul cel mai rău famat și sărac al Bucureștiului.

Or, dacă maneaua are parte de fani atât la oraș, cât și la sat, mai mult, dacă este muzica periferiei urbane (i. e. a intrărilor în oraș), este ea urbană sau rurală? Răspunsul meu este că, din perspectiva fanilor, este indubitabil urbană. Așa cum, pentru clasa de mijloc, categoria cea mai de jos sunt *cocalarii*[32], pentru manelari, categoria cea mai de jos sunt *țăranii*, *țăran* fiind una din înjuriile maxime care se pot aduce cuiva și adunând trăsăturile de comportamant cele mai proaste: *dă-l în mă-sa, că-i țăran*, se spune despre cineva care mănâncă urât, *ce țăran ești*, exclamă dezgustate fetele când cineva nu e politicos. *Țăranul* nu știe să se îmbrace, nu știe să se poarte cu fetele, e bădăran, n-are *finețe* și *vrăjeală*. Pe scurt, nu știe să fie cool, e băiatul sau fata,

---

30 http://www.culturadata.ro/PDF-uri/Barometrul_de_Consum_Cultural_2010_etapa1.pdf

31 Remarca se bazează pe observații proprii.

32 Adrian Schiop. 2011. „Cum au îngropat elitele României manelele: o poveste cu cocalari". *CriticAtac* [25 ianuarie], http://www.criticatac.ro/3957/cum-au-ingropat-elitele-romaniei-manelele-o-poveste-cu-cocalari/, accesat 25 februarie 2012.

aterizați la oraș, de care se râde, pentru că e în urma evoluției lucrurilor: nu știe branduri sau, dacă le știe, își cumpără contrafaceri care miros de la o poștă *a (făcut pe) vapor*; folosesc parfumuri proaste ca să acopere mirosul de transpirație.

În Ferentari, *țărani* pot fi și reprezentanții stilistici ai unor curente înrudite, cum e etnopopul românesc sau rom de Transilvania. Sandu Ciorbă, de pildă, e *țăran* și muzica lui e pentru *țărani*; Nicolae Guță, de când a început să cânte etnopop, s-a *țărănit*. În schimb maneliștii, în special cei care se îmbracă bine, ca Salam sau Sorinel Puștiu, sunt *fiță* (i.e. cool), *dulceață*, într-un cuvânt, *mare talent*; *talent* nu înseamnă însă înzestrare nativă, ci charismă, dezinvoltură. Prin urmare, evaluate din perspectiva celor care le ascultă, manelele sunt muzică urbană – fapt care se vede și în clipuri, plasate invariabil în mediu urban, față de cele aparținând etnopopului rom de Transilvania, plasate, de obicei, la sat. Deci, chiar dacă ambele curente, atât maneaua, cât și etrnopop-ul rom de Transilvania, au integrat retorica șmecheriei și a consumului ostentativ ca parte a universului lor de discurs (centrală în manele, relativ periferică în etnopopul rom de Transilvania), chiar dacă soliștii trec dintr-o parte în alta (chiar și *regele* Salam are duete de etnopop rom, cu Narcisa sau Nicolae Guță), chiar dacă o parte din fani ascultă ambele genuri (în special cei de la țară), ele diferă mult: unul e rural și conservator, celălalt urban, făcând eforturi să intre pe o orbită de cool. Maneliștii și fanii lor nu se percep ca tradiționaliști și conservatori, ci ca oameni sincronizați cu lucrurile la modă. Neevoluați sunt *țăranii*.

Și, ca să revin la paralela cu clasa de mijloc – așa cum clasa de mijloc are un dispreț psihanalizabil pentru *cocalar* și *manelar*, în sensul că cocalarul e umbra de care încearcă să scape (consumul ostentativ, șmecheria fiind de fapt trăsături reprezentative și pentru el, dar pe care nu și le poate accepta)[33], manelarul disprețuiește țăranul pentru că adună trăsăturile pe care nu le suportă la sine. După 1989,

33 Adrian Schiop. 2011. „Cum au îngropat elitele României manelele: o poveste cu cocalari". *CriticAtac* [25 ianuarie] http://www.criticatac.ro/3957/cum-au-ingropat-elitele-romaniei-manelele-o-poveste-cu-cocalari/, accesat 25 februarie 2012.

emanciparea claselor s-a făcut accelerat, arzând etape, iar disprețul pentru alte categorii sociale e costul acestei emancipări cu heirupul.

Maneaua, parte a scenei pop[34]

În continuare, o să desfășor argumentele pentru care manelele n-ar putea primi eticheta de subcultură, după criteriile propuse de Hebdige (1979).

O subcultură are nevoie în primul rând de autoidentificare, fanii să se considere ei înșiși membri ai comunității articulate în jurul genului respectiv; însă fanii de manele nu se consideră maneliști, eticheta aceasta fiindu-le lipită de cei din afară: de pildă, când vorbesc despre cluburile de manele, ei nu spun că merg *la manele*, ci *la lăutari*. *Lăutăria* este termenul din interior care acoperă semantic scena. Doar doi din fanii de manele pe care i-am chestionat mi-au spus că se considera maneliști, cei mai mulți spunând că ascultă și alte genuri (muzică lăutărească sau etnopop românesc, dance, house, hip-hop); visul unora este să ajungă în „cluburile de fitze", gen Bamboo sau Bellagio, spații *glamour*-oase în care se ascultă house și minimal, de a căror existență știu din ziarele tabloide sau de la TV. De asemenea, o noapte de party poate să înceapă într-un club de house sau dance și abia spre dimineață fanii să ajungă într-un club de manele; de altfel, chiar și în timpul săptămânii, cluburile de manele se umplu după 2 noaptea, iar vârful de participare se atinge pe la 3-4. Pe de altă parte, nu se poate ști cât din refuzul etichetei de manelist nu s-ar datora și stigmatului puternic asociat genului.

În al doilea rând, o subcultură are nevoie de o ideologie sau măcar de o viziune comună asupra vieții, explicit asumată, care să-i unească pe membri (anarhismul în cazul punkului, apartenența la ghetou, în cazul hip-hopului, cf. Blasc & Fuchs-Gambock 1998), precum și să-i diferențieze de mainstream sau de alte subculturi; fanii de manele

---

34 O demonstrație similară, mult simplificată, am publicat-o în revista *Perspectiva politice* (vol. 5, nr. 2), în articolul *Bogăție înaltă și încredere scăzută în universul semantic al manelelor* (secțiunea *Manelele – subcultură sau pop?*), pp. 175-183.

nu se percep ca având în comun o ideologie sau un sentiment comun al vieții, neasimilând, de exemplu, retorica șmecheriei și a consumului ostentativ ca pe un specific identitar al manelelor; șmecheria este văzută ca o trăsătură națională: „Noi românii suntem șmecheri. Unde se duc românii, fac legea", ca să sintetizez argumentul care mi s-a avansat cel mai adesea; aceeași trăsătură este alteori atribuită romilor, „cei mai șmecheri dintre șmecheri", sau locuitorilor din Ferentari, locul unde „s-a inventat șmecheria". Apologia consumului ostentativ nu este nici ea văzută ca trăsătură distinctivă a manelelor, ci ca o marcă a timpurilor în care trăim: „Cine nu vrea bani? Nu vrea femei? Tu vrei să mori sărac?", mi-a ripostat un fan.

Al treilea argument – o subcultură se susține prin opoziția subversivă la *mainstream*, prin subvertirea valorilor așezate din lumea adulților (Hebidge 1979; Hall & Jefferson 2006); cu toată panica morală și intensa marginalizare la care a fost supus genul în ultimii ani, fanii nu se percep ca marginali și subversivi, ci ca parte a majorității, suspectându-i pe ceilalți de ipocrizie, „toți după ce se îmbată o dau pe manea, dar nu recunosc", adevărat loc comun argumentativ. De asemenea, deși sub piesele de pe youtube jumătate din comentarii aparțin antimaneliștilor[35], comentarii de o violență și un rasism feroce – cele mai multe luări de poziție *pro* sunt defensive (gen: „eu nu mă bag sub rockul tău, ce treabă ai tu cu mine", „e treaba mea ce muzică îmi place"); abia de câțiva ani au apărut comentariile care răspund cu aceeași violență sau care acuză rasismul comentariilor. Nici lăutarii nu au luat atitudine împotriva figurilor publice care s-au ridicat împotriva genului pe care-l cântă. Singurul dintre maneliști care a luat atitudine a fost Florin Purice[36] care, folosindu-se de ritmuri de hip-hop, i-a răspuns rapperului Cheloo și comentatorului politic Mircea Badea, însă reacția a rămas izolată.

În plus, manelele nu par să fi dezvoltat o conștiință politică de sine, încât să reacționeze prin protest și revoltă la intensa stigma-

---

[35] Cei mai mulți rockeri, de la distanță subcultura cea mai rasistă din România. În ultimii, să zic, 5-6 ani, discursul legitimizator al acestei subculturi se construiește prin diferențierea violentă de romi, manelari și *cocalari*.

[36] http://www.youtube.com/watch?v=QvTGFMWjqRE, accesat 20 aprilie 2013.

tizare la care au fost supuse; în plus, tema politică, actorii politici sau instituțiile statului – cu excepția poliției – lipsesc din universul ei de discurs[37]. În definitiv, situația nu e prin nimic diferită de discursul autocolonizator al românilor care se văd inferiori vesticilor, susținând că românii au o *mentalitate* care i-ar împiedica să se dezvolte, discurs dominant în anii '90 și încă prezent (Mihăilescu 2010). Fanii de manele și chiar lăutarii par să fi internalizat și ei discursul *mainstream*, percepând muzica lor ca umilă, inferioară: manelarii nu cred în ruptul capului că e posibil ca o universitate să-ți dea bani să studiezi manele, căscând ochi mari și izbucnind în râs când le spun – motiv pentru care am început să fac un doctorat pe *muzică țigănească*, ceea ce le sună net mai plauzibil. De partea lăutarilor, în 2010, în timpul unui spectacol, Florin Salam a ripostat nervos unui fan că el nu se consideră *manelist*, ci *lăutar*[38], iar Dan Bursuc mi-a declarat, referindu-se la eșecul lui Salam de a câștiga reprezentarea României la Eurovision cu o piesă în stil RMB, complet diferită de stilul care l-a consacrat, că a cântat o piesă care nu e de *nasul lui*, „cântă, frate, o piesă care te reprezintă".

Și totuși, situația e mai complicată. Chiar dacă nu există o conștiință politică, există o vagă conștiință a subversiunii genului – atât în rândul fanilor, cât și al celor din industrie. În industrie, producătorul citat a spus că lui îi convine banarea genului pe tv și radio: „pentru mine asta e o mare șmecherie. Cât nu mă difuzează, publicul nu mă consumă", mi-a spus el – și, în contextul în care a venit vorba

---

37 Cele puține care au apărut par a fi *comenzi* – două au apărut în timpul campaniei electorale pentru alegeri prezidențiale din 2009, susținându-l pe președintele Traian Băsescu. Când afirm că par a fi comenzi, am în vedere faptul că patronul televiziunii unde se difuzează manele, Taraf TV, a fost membru marcant al partidului președintelui, iar clipurile sunt realizate în maniera unor clipuri de campanie. A treia manea a apărut în 2012, în timpul revoltelor din ianuarie (când Traian Băsescu a fost puternic contestat prin mișcări de stradă), și-l susține pe Dan Diaconescu, un challenger al președintelui Băsescu și, la rândul lui, patron al unei televiziuni, OTV, care promovează lăutari de manele. Nu se poate contesta că Dan Diaconescu n-ar fi puternic simpatizat de publicul de manele, dar, pe de altă parte, clipul manelei a fost decupat în timpul unui playback făcut în studioul OTV, cu patronul de față.

38 http://www.youtube.com/watch?v=K_yPdFGx-co, accesat 22 ianuarie 2011.

despre ce înseamnă *dușmanii*, că maneaua „dă omului ce-i interzis”, lucrurile pe care niciun alt gen nu i le dă. Prin însăși banarea ei pe canalele publice, maneaua are libertatea de a atinge subiecte tabu în societate – clipuri aproape pornografice, povești despre dușmani și mafioți, reverii despre bani făcuți ușor, prin *țepe* și *tunuri*. Oricum, când întrebam, ca jurnalist, despre manelele șmecheroase (cele cu bani, șmecheri, dușmani), lăutarii se simțeau inconfortabil, îndemnându-mă să-i întreb despre cele de dragoste sau familie. Pe scurt, este vorba despre un gen timid de subversiune, care nu țintește scandalul public, provocarea, ci mai repede eliberarea unor fantasme reprimate ale oamenilor. Ea mizează pe complicitatea cu ascultătorul, a spune *șmecherește*, pe ocolite, fapte și fantasme secrete, folosindu-se (cf. Stoichiță 2012) de figurile ambigue ale parodiei și ironiei. De cealaltă parte, fanii au un dublu discurs, unul pentru străini, când afirmă că maneaua e muzică mediocră, *bună doar la bairamuri,* și altul mai sincer, pentru insideri când spun că maneaua e muzica *șmecherilor* (i.e. a mafioților) și a oamenilor cu bani, pe scurt, a oamenilor *de valoare,* care *fac legea* în țara asta. Tinerii se duc în cluburile de profil nu doar să-și vadă soliștii favoriți, ci și *șmecheri*, mafioți – multe discuții învârtindu-se în jurul acestui subiect, care sunt cei mai tari șmecheri din România; modelul lor de cool e *șmecherul*, asociat unui mod de viață clandestin, secret, periculos. Pe scurt, valoarea șmecheriei, chiar dacă formal e atribuită tuturor românilor, în discuțiile private are rolul de a-i diferenția pe fanii de manele de ceilalți, *amărâții, fraierii* sau oamenii obișnuiți. În concluzie, există un dublu discurs, unul public și pentru străini, care face din șmecherie o trăsătură a majorității, și altul privat și de uz intern, care face din șmecherie o valoare subversivă și clandestină, capabilă să-i diferențieze pe manelari de fanii altor genuri.

Banul, de asemenea, îndeplinește aceeași funcție de diferențiere și individualizare: într-o lume în care sărăcia face regula, bogăția și consumul individualizează; de altfel, o mulțime de manele hrănesc această dorință de individualizare, termenul tipic care o acoperă fiind *unicat*: „Azi sunt unicat, mâine de toți copiat,/ Vă dau de gândit, că sunt prototip/ Și la toți gura v-o închid” (Nicolae Guță și Susanu, *Eu sunt unicat*). Maneaua ilustrează raționamentul lui Veblen (1994), conform căruia consumul ostentativ se manifestă pe două dimensiuni –

consumul care permite comparația individoasă (*invidious comparation*) cu rolul de a demonstra statutul superior în raport cu ceilalți și, pe de altă parte, emulația pecuniară (*peculiary emulation*), care se referă la imitarea standardelor de consum ale celor de deasupra, pentru a părea pe același nivel. Nu altfel stau lucrurile în subculturile muzicale consacrate – în care există, pe de o parte, *trendsetterii*, care vor să se diferențieze de restul, și *the wannabes*, cei care îi imită.

Cu tot acest amendament, nu se poate vorbi de manea ca despre o subcultură. Conform ecuației lui Hebidge, elementele de bază pentru cristalizarea unei subculturi sunt prezente în cazul manelei: e muzică a muncitorilor și lumpenilor, e performată de minoritari și ascultată preponderent de tineri, construiește un univers de discurs unitar ca mesaj – și, mai ales, a prilejuit un val de panică morală fără precenent în istoria muzicii din România. Dar, cu toate astea, maneaua nu construiește o subcultură, o mișcare de rezistență, mai mult, nu există autoidentificare, luări publice de atitudine sau opoziție față de etichetele nedrepte care i s-au aplicat. Termenul e, așadar, inoperant în cazul acesta.

De altfel, însuși termenul a intrat în dizgrație în deceniul zece al secolului trecut, fiind acuzat de reificare și de o prea apăsată tentă marxistă care insistă asupra diferențelor politice de clasă. Dave Laing (1985) a arătat, de exemplu, că, în ce privește punkul (un curent căruia Hebidge îi dedică un spațiu generos în *Subculture*) există un gap între interpret și public – astfel, în timp ce solistul insistă asupra subversiunii mesajului, ascultătorul poate să nu fie interesat de acesta, ci mai degrabă de energia și agresivitatea muzicii, ratând mesajul (1985: 56). Mai clară e inadecvarea conceptului hebdige-ian în ce privește rave-ul. Rietveld (1993) arată că dansul intensiv, consumul de amfetamine, dansul la o frecvență a beat-ului de 125 de bătăi pe minut, hainele scumpe sugerează mai degrabă o contracultură escapistă decât să se constituie într-o formă de rezistență; nu face opoziție subculturală, ci se înscrie într-o „cursă nebună a consumului" (1993: 56). Concluzia cercetătoarei e că „rave-ul oferă o eliberare din realitatea cotidiană, o eliberare hedonistă temporară de weekend sau vacanță" (1993: 58). Pe scurt, este o lume de weekend.

Alternativ, tocmai pentru a evita reificarea, s-a propus termenul de trib/neotrib (Maffesoli 1995; Bennet 1999) sau consumator cultu-

ral omnivor (Peterson and Kern 1996). Propus de Maffesoli (1995), termenul de neotrib a fost direcționat de Bennet (1999) spre studiile legate de cultura tinerilor, ca o alternativă mai bună la compromisul termen de subcultură. Pentru Bennet, subcultură poartă în spate rigiditatea conceptuală a limbajului marxismului structural (i.e. preocuparea față de clase), în timp ce termenul de trib sau neotribalism, așa cum a fost dezvoltat de Maffesoli (1995), implică ideea de instabilitate a grupului, afiliere temporară, de lume magică îmbrățișată pentru o perioadă scurtă de timp. Expansiunea internetului a modificat, de asemenea, patternurile de consum (sub)cultural, tot mai puțini tineri aderând exclusiv la un gen muzical, scenele muzicale divizându-se în subscene care se divizează în subsubscene ș.a.m.d.

Or, în această fărâmițare tot mai accentuată, în care genurile însele par că își pierd identitatea, termenul de consumator cultural omnivor pare că dă cea mai bună descriere. Peterson și Kern (1996) pornesc printr-o critică la Bourdieu (2010) din *Distinction*. Bourdieu asociază claselor un anume capital cultural, niște gusturi preformatate (în cazul celor care se nasc în acea clasă socială) sau adoptate din snobism (în cazul parveniților). Or, cei doi cercetători arată că clasa de mijloc nu este cantonată, așa cum crede Bourdieu, în muzica clasică înaltă, ci mai repede jonglează între genuri, de la muzica înaltă la topurile pop – pe scurt, canonul cultural s-a modificat, devenind tolerant și cu genurile culturii populare. Consumatorii univori, adică cei cantonați într-un gen, sunt mai degrabă cei din clasa muncitoare. Aici, s-ar putea obiecta că, în ce privește publicul cu educație sumară al manelelor, el însuși nu e cantonat într-un gen – mulți fani oscilând între muzica folclorică tradițională și muzică anglo-americană de club, gen rap, dance sau mai ales house.

Atât conceptul de neotrib cât și acela de omnivor cultural suferă de prea multă sofisticare teoretică pentru a spune lucruri elementare – că fanii unui gen nu sunt cantonați exclusiv în el, că miza ideologică poate să lipsească și că *life-style*-ul asociat genului e îmbrățișat temporar. Pornind de aici, Straw (2001) propune termenul mai neutru și mai puțin încărcat ideologic de scenă: scenă poate fi și circuitul scriitorilor, editorilor de carte și publicul asociat, scena se poate referi și la sofisticatul și nișatul grup al circuitului de *dark ambient*, scenă poate fi și muzica pop *mainstream*. E un termen neutru, care nu implică

vreo ideologie și nici nu reifică, întrucât poți fi parte a scenei fără să aderi exclusiv la setul ei de valori sau având un contact limitat cu ea.

Tot de la Straw – de fapt de la Frith, Straw și Street (2002) – o să preiau și distincția rock-and-roll vs pop, argumentând că maneaua e o specie de pop. Cei trei cercetători vorbesc despre pop ca despre o muzică *mainstream*, alternativă la rock-and-roll, care (1) urmărește succesul comercial, (2) se orientează către o audiență generală și nu spre una de nișă articulată în jurul unei ideologii sau subculturi, (3) e creată mai degrabă pentru dans decît pentru ascultat (ca atare folosind intens beat-uri electronice) și (4) țintește spre standardizare, spre o „rețetă”, și nu spre creativitate și diferențiere.

Așa cum a demonstrat Stoichiță (2012), lăutarii sunt *fabricanți de emoții*, care caută în primul rând să placă, să-l exprime pe clientul care dă banul, nu pe sine. Astfel, (1), (2), manelele țintesc succesul comercial, orientându-se către o audiență generală: „noi, lăutarii, ne punem în pielea ascultătorului, ne gândim ce ar vrea omul să audă, de aceea suntem așa de îndrăgiți”, mi-a spus producătorul Dan Bursuc într-un interviu, adăugând că textele pieselor așa le face, „uite, tu-mi spui acum că ai venit cu bicicleta, eu am venit cu un Mercedes. Mă gândesc dacă din treaba asta pot să scot niște versuri, să intereseze pe cineva”. Opinia e împărtășită și de lăutari intervievați de Cerasela Voiculescu (2005).

(3) Același producător, într-o emisiune tv de pe canalul Acasă[39], vorbeste și despre importanța beat-ului în crearea unui hit, exemplificând cu melodia *Frate lângă frate*, compusă pentru doi dintre soliștii care îi produce, Florin și Sorin Copilul de Aur. „Totul se bazează pe beat, încât să fie totul cât mai dansabil. Când ai dat drumul la percuție să rupă, să sară toată lumea în sus”. (4) Standardizarea se resimte mai cu seamă în versuri – care, mai ales din anii 2000, repetă la nesfârșit câteva motive, în formule din ce în ce mai stereotipizate (exemple: „bag în boală dușmanii”, „mă duce capul”, „lumea-i rea” ș.a.m.d.).

Acesta e, în opinia mea, motivul pentru care conceptele de subcultură, neotrib sau omnivorism cultural sunt inutile în descrierea

[39] ***. „VIDEO Cum se fabrică un hit”. *Acasă TV* [dată neprecizată] https://www.youtube.com/watch?v=HzS4jW0s_sI, accesat 20 iulie 2012.

manelei – ea poate fi descrisă mult mai simplu și mai adecvat văzând-o ca parte a scenei pop. Chiar dacă e parte a culturii tinerilor, scena pop e *mainstream*, iar fanii ei nu se simt parte dintr-un grup unit de o ideologie sau o intenție de rezistență culturală.

Codul vestimentar: influențe

Un element important al unei subculturi sau al unui neotrib este vestimentația, un *sistem semnificant*, cum ar zice Barthes, la fel de important precum cuvintele din versurile melodiilor. Însă – din nou – ceea ce în afară este văzut ca reprezentând vestimentația tipică a unui manelist nu este perceput în interior ca tipic manelist, ca *statement*; nu există o uniformă a genului, cum sunt tricourile negre ale rockerilor sau tricourile largi ale rapperilor. Dacă există, de pildă, un *statement* în preferința pentru branduri ca Adidas, Dolce and Gabana, Versace, el nu are în vedere identificarea cu maneaua, ci cu bogăția, prosperitatea. Situația e similară cu a fanilor de pop – nici acolo oamenii nu iau atitudine politică prin vestimentație, ci vor doar să fie îmbrăcați bine, cool.

De aici, eclectismul influențelor, lipsa unui concept care să le unească. Astfel, vestimentația e influențată de *pattern*-urile de consum ostentativ, de prestigiul unor țări vestice cu aflux masiv de imigranți români (Italia, Spania), de modelul șmecherului mafiot sau al fanului de fotbal, de interesul față de opulența Orientului Apropiat (Dubai și Istanbul) sau de tradițiile locale, în special cele rome. În cazul fetelor, se adaugă o marcă de emancipare sexuală care apasă asupra lascivității, preluată de la starletele de tabloide. *Pattern*-urile de consum ostentativ se văd în fascinația față de brandurile de lux europene, chit că ele apar într-o versiune contrafăcută ieftină. Dacă clasa de mijloc se orientează spre branduri anglo-americane, manelarii au dezvoltat o fascinație pentru brandurile de lux italienești (Dolce and Gabana, Versace) sau spaniole, ca Zara (o firmă altminteri considerată ieftină, dar care între manelari se bucură de prestigiul brandurilor scumpe) – de altfel, Versace este porecla unui interlop din Slatina, iar Zara este evocată într-o manea de-a lui Mihăiță Piticu („Vrei să mergi în malluri/ Să te îmbrac de la Zara"; Mihăiță Piticu, *Nu am cărți de credit*). Aurul sau argintul este, de asemenea, intens

folosit, atât de bărbați, cât și de femei – la bărbați sub formă de inele, *ghiuluri*, brățări sau lanțuri – cu cât un lanț e mai gros, cu atât inspiră mai mult respect („Aurul atârnă greu/ Acum la gâtul meu"; Nicolae Guță, *Aurul atârnă greu*).

Brandurile de echipament sportiv sunt foarte iubite, în special Adidas, dar și Nike și, mai nou, Lotto. Fascinația pentru echipamentele sportive (adidași, trening) e un fenomen care trece dincolo de publicul de manele, fiind, de fapt, al întregii clase proletare sau subproletare din România. Modelul sportiv este preluat de la suporteri, o subcultură cu care maneaua are numeroase legături: extrem de multe discuții ale manelarilor gravitează în jurul fotbalului, o parte dintre ei fiind și membri ai unor galerii; există manele dedicate unor evenimente sportive sau fotbaliști; cel mai popular club de manele, Hanul Drumețului, funcționează în localul care cândva a fost locul de întâlnire al suporterilor echipei Steaua. Vestimentația sportivă este, de asemenea, preferată de mafioții din întreg spațiul est-european, probabil pentru că mulți dintre ei sunt foști sportivi.

Italia și nu Statele Unite face trendul deocamdată între maneliști, iar fascinația pe care au dezvoltat-o pentru mafia de acolo nu e, cred, străină de acest mimetism („Sunt mai tare decât Mafia,/ Eu fac legea-n România ca-n Sicilia"; Petrică Cercel, *Am nume mare*); de altfel, un studiu printre fanii curentelor de *balkan pop* din regiune ar putea scoate în evidență masiva influența italiană în vestimentație, similaritățile în îmbrăcăminte între fanii de manele, *chalga* sau *tallava*.

Din zona anglo-americană a hip-hopului, a prins Nike („Nu mai vreau pantofi de lac,/ Vreau adidași de la Nike"; Dan Drăghici, *Zale zubale*), șepcile și, de curând, căciulițele lăsate pe ochi. Cultura anglo-americană face o presiune enormă asupra sistemului, influența ei fiind în creștere. Deocamdată se simte mai puțin la nivel vestimentar, dar din ce în ce mai insistent la nivel muzical – vocile ultimului val de maneliști sunt influențate de RMB, hiturile lansate de Connect-R și Alex Velea (ambii de origine romă) au devenit instant hituri de club, fiind preluate de lăutari (*Vara nu dorm* are nenumărate versiuni maneliste și, de asemenea, *E sofisticată*). Simpatia enormă de care se bucură Connect-R între lăutari și manelari l-a adus ca invitat-vedetă la Hanul Drumețului, iar cântărețul a acceptat invitația. Ce vreau să

zic cu asta? Că încet, dar sigur standardele anglo-americane de cool penetrează piața locală de balkan pop. Emomanelarul (vezi secțiunea următoare) e un rezultat al acestei influențe crescânde și nu cred că modelul *fițosului* e străin de ea.

În fine. Un statut intermediar, atât *casual*, cât și formal, au hainele de piele, pielea fiind, de asemenea, semn de prestigiu, de *miros de bani*. Pentru femei, sunt preferate cele lungi, albe sau negre, pentru bărbați, cele scurte, drepte, cu iz *mafioso*. Pentru ținute formale, sunt preferate costumele negre, cu sau fără pălărie, albe (pentru miri) sau argintii. Costumele negre par un citat din *Nașul* lui Scorsese sau alte filme similare, iar pălăriile un element care face conexiunea atât cu vechea lume romă, cât și cu personajul regizorului american (*ca fiță*, unii *șmecheri* fumează trabuc, pe același model gangsta). Cămășile negre pe sub costum negru sunt, de asemenea, *touch mafiot* – ele pot fi alternate cu altele în culori aprinse, roșu sau roz în special, cu trimitere la vestimentația romă. Sclipiciul auriu sau argintiu, țintele sunt, de asemenea, un element cu dublă trimitere – la cultura *flashy* a consumului, precum și la cultură romă.

Negrul și albul au dominat mult timp cromatica vestimentară, în special la bărbați – cu mențiunea că albul trebuia să fie cât mai strălucitor posibil; o pată cât de mică pe o bluză albă o compromitea: albul, mi s-a explicat, e preferat tocmai din cauză că e atât de pretențios, că nu oricine și-l permite. În continuare albul și negrul sunt culori de bază, doar că au început să facă modă și alte culori – culoarea verii 2012 pentru bărbați a fost o nuanță tare de albastru-deschis. Oricum, anii din urmă au adus, probabil sub influența culturii rome, o explozie de culori tari la bărbați – cu cât mai vii, mai aprinse, cu atât mai bine: au apărut, de pildă, pantalonii roșu-aprins sau portocalii, sacouri în culori neverosimile. Faptul ar putea fi pus în legătură și cu relaxarea codurilor de gen: în anii '90, o anume sobrietate a ținutelor masculine făcea regula, iar această regulă s-a relaxat. Oricum ar sta lucrurile, e clar că culorile sobre sunt prohibite – maro, kaki, bleumarin. Pantofi maro? În niciun caz. Negri, albi, roșii – dar nu maro.

Influențele arăbești au făcut modă în anii '90 – acum s-au estompat mult, fiind citate la modul ostentativ, *la caterincă,* pentru distracție. Astfel, în cluburile de manele mai apar bărbați îmbrăcați în caftane turcești – ideea e, cred, aceea de a părea un *boss* putred de

bogat din spațiul arab. Un interlocutor mi-a zis că aceștia sunt tipi care fie sunt în termenul de grație înainte de a se duce la închisoare (după emiterea ordinului de arestare, ai 48 de ore să te predai), fie au mituit autoritățile și au ieșit pentru câteva ore din închisoare – acesta fiind motivul pentru care se maschează; e adevărat că în toate cazurile purtau ochelari de soare. Când am obiectat și am zis că o astfel de costumație mai repede te scoate în evidență, mi-a spus că e și asta o *șmecherie*, a arăta că ai *tupeu* să te expui în public, de a arăta că ai *coaie*.

Dacă rapperii americani folosesc haine largi, maneliștii, când se îmbracă în ținute neformale, s-au orientat spre bluze strâmte de supraelastic, albe sau negre, bluze de trening Adidas sau Nike; pantalonii scurți sunt și ei strâmți și din material de blugi, cu manșetă, până deasupra genunchiului. Pantalonii scurți bufanți și terminându-se pe coapsă, la modă prin anii '90, au dispărut – doar *boschetarii* îi mai poartă, mi s-a explicat. Pentru femei, regulile sunt altele – ținuta *bitchy* standard implică pantalonii scurți tăiați din blugi, tăiați cât mai sus posibil, cu franjurii la vedere și tricouri cu gâtul larg, care să lase un umăr dezgolit, după modelul starletelor din tabloide. Dar, altfel, și la femei, sunt preferate hainele mulate – bluze în culori aprinse până deasupra buricului, blugi strâmți, colanți. Fustele mini mulate sunt de asemenea în topul preferințelor. Prin urmare, atât bărbații, cât și femeile preferă hainele mulate, ideea fiind aceea de a sublinia formele (la femei) sau mușchii (la bărbați), într-o logică sexuală.

Dacă clasa de mijloc asociază hiperponderalitatea cu sărăcia, manelarii de modă veche încă o mai asociază (deși tot mai inconsistent) cu maturitatea, puterea și prosperitatea, într-o ecuație care pune în acord viziunea tradițională asupra masculinității cu cea modernă a consumului ostentativ. Alternativ la modelul bărbatului cât mai masculin și mai impozant, de câțiva ani a apărut un model radical diferit, care apasă asupra unei imagini cât mai adolescentine și care, în plus, subvertește discret rolurile de gen; nu e vorba de genul emo-manelar (un subgen de manelar influențat de curentul *emo*[40]), ci de altceva, mai puțin „elitist" și nișat – unii manelarii adolescenți sau

[40] Pentru detalii, vezi secțiunea următoare.

tineri poartă tricouri roz, iar vara se epilează pe tot corpul; tricourile roz sunt bine integrate, nu atrag eticheta de *poponar*, cum o atrage comportamentul și stilul emomanelar.

Fanii pop și fanii etno

Ca să nuanțez și mai mult, trebuie să disting între două categorii de fani – fanii pop și fanii etno; distincția pornește chiar din specificul genului de etnopop balcanic (Beissinger 2007).

După 2000, versiunile de studio și cele live au început să difere din ce în ce mai mult. Versiunea de studio folosește intens sintetizatorul și efectul de loop, având un sound standardizat și pop. Versiunile live se folosesc intens de instrumente ca saxofon, vioară, clarinet, beneficiind de pasaje improvizatorice (atât în versuri, cât și în muzică) – și au un sound mai elaborat. De aici pornește distincția – publicul orientat spre performanțele live și cel orientat spre versiunile de studio.

Fanii etno au o legătură strânsă cu maneaua, merg, de pildă, *la lăutari* și se regăsesc în versurile manelelor, le prind fără efort aluziile; opțiunea pentru manele a fanilor pop e mai superficială, ei doar ascultă manele, de regulă printre alte genuri muzicale din zona pop. De asemenea, un studiu din 2005[41] a pus în evidență că manelele sunt genul muzical preferat de copii și adolescenți; se poate prespune că, după o vârstă, o parte din adolescenți și tineri se orientează spre alte stiluri de viață asociate genurilor muzicale, cel mai probabil anglo-americane. Pentru acest segment, născut după 1990, maneaua este muzica de acasă, muzica cu care crești, iar accederea la un liceu bun, o altă gașcă sau o facultate aduce îmbrățișarea unei alte muzici și a unui stil de viață, occidental, care să te poată diferenția: nu te poți diferenția printr-o „subcultură" de amploare națională, pe ale cărei ritmuri dansează și părinții sau verișorii tăi de la țară.

În urmă cu câțiva ani, se vorbea chiar de emergența unei noi clase de fani, *emomanelarii*, un gen de manelist *civilizat* și cool, mai

[41] http://www.culturadata.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=101%3Abarometrul-de-consum-cultural-2005-date-preliminare&catid=44%3Abarometrul-de-consum-cultural&Itemid=142, accesat 7 noiembrie 2011.

puțin interesat să-și sublinieze masculinitatea și orientându-se spre un look ambiguu – freză brit sau manga, tricouri negre, blugi strâmți; un look mai anglo-americanizat, așadar. Emomanelarul nu merge la sală, fiindcă vrea să rămână subțirel – nu vrea să impresioneze prin masivitate, i.e. prin masculinitate. Genul este remarcat și de prezentatorul și DJ-ul de manele Damany, pe blogul său, în aprilie 2011: „Nu de curând, dar în apropiatul trecut s-a născut o nouă generație de specimene. Cea mai rară rasă de specimene ce se poate întâlni vreodată face-to-face sau pe internet. Acea rasă se numeste *Emo-Manelar*, ce este pe cale de a se înmulți pe zi ce trece. Nu de multe ori te întâlnești cu unu pe stradă, păr stil manga, mâine Rock Style, iar în căști ce crezi… turbează sistemu lui Salam! Exemplu întâlnit de mine pe stradă. Se auzea ce cântă la el în căști!”[42]

În Ferentari astfel de reprezentanți ai genului sunt mai puțin răspândiți ca în alte cartiere. Unul din cunoscuții mei aproximează destul de bine genul – deși locuiește în Ferentari, spune că nu suportă cartierul, fiindcă e plin de *hoți, șmecheri și smardoiași*; de altfel, nu ne-am cunoscut în Ferentari, ci într-un club de rock alternativ din Centru, Control, în timpul mișcărilor de protest din ianuarie 2012; în acea perioadă, clubul, aflat foarte aproape de Piața Universității, aduna o bună parte din boema artistică venită la manifestațiile din Piață. Cu excepția a doi băieți (care spun că nu ascultă manele), prietenii lui sunt din alte cartiere, făcuți la școală (e elev la un liceu modest, din Berceni). Spune că el nu-și bate joc de fete, că are chiar prieteni fete și că cei care locuiesc în Ferentari nu știu să se poarte cu fetele, că sunt *cocalari*. Tatăl lui a murit, trăiește doar cu mama, și se descurcă prost cu banii – dar nu bea și nu fumează, și când vrea să se distreze, iese în mall sau în cluburi de house din centru, unde *trage de o cola*. În afară de manele, ascultă hip-hop, RMB și house. În ce privește manelele, el distinge între manelele *bune*, romantice („vorbesc despre sentimente frumoase, nu despre hop-țop să ți-o trag”), și manele *proaste*, cu bani, șmecherie sau sex, despre care zice că sunt ascultate de *smardoi* și *oameni necivilizați*, care, când se îmbată, „sar pe fete și se iau la

---

[42] http://www.damany.ro/blog/index/1-emo---manelar-cea-mai-jmechera-combinatie-1.html, accesat 8 noiembrie 2011.

bătaie"; de altfel, fiind un băiat mai scund și mai firav, a avut mereu probleme cu *bagabonții*, care îi cereau bani sau îl puneau să facă treburi umilitoare, când se întâlnea cu ei. Singurul lăutar ale cărui manele *șmecheroase* le suportă e Salam, pentru că, spune el, are *stil* și *finețe*. Are 17 ani – foarte probabil că, dacă va continua școala, la un moment dat va înceta să asculte manele. Preferințele lui muzicale (și de asemenea ale celor ca el) se întâlnesc, în acest punct, cu ale fetelor, care preferă și ele manelele romantice – pe facebook, contactele mele feminine postează invariabil manele din această categorie, pe care le alternează cu piese dance sau house la modă.

Prin urmare, acest segment pop de manelari e mai fluid, el putându-se orienta spre alte genuri muzicale. Cred că, într-o oarecare măsură, ei sunt responsabili pentru contrastul între milioanele de vizualizări pe youtube ale multor manele de dragoste care nu devin hituri de club, nu ajung să intre în repertoriul lăutarilor: de pildă, nu am auzit hitul *Ce frumoși sunt ochii tăi* (Denisa și Valencio), totalizând din 5 postări 5.500.000 de vizualizări pe site-urile de profil, în niciunul din cluburile în care am fost, performanțele live postate pe youtube arătând doar versiuni ale celor doi soliști: cum astfel de tineri nu merg în cluburi, lăutarii nu au interes să cânte acest gen mai pop de manea. Astfel de hituri mor ca hituri de tv sau succese virale de net, reprezentând o parte mai cool a manelelor, adresate adolescenților. Tematica lor e de asemenea adolescentină; ele vorbesc despre dragostea perfectă, despre fata *fițoasă*, despre despărțiri benigne, dar nu despre angajamente afective fundamentale (căsătorie, copii) sau despre insecuritate relațională (manele despre *lumea rea)*.

În romanul *Posibilitatea unei insule* (2006), scriitorul Michel Houllebeq are o observație interesantă – el critică subculturile *postsixties* pentru că ar segrega lumea tinerilor de cea a adulților: urmarea e că adolescenții nu-și mai iau ca model adulții (conform ecuației tradiționale de maturizare), ci se iau pe ei înșiși ca model (de fapt starurile muzicale) – mai mult, că adulții înșiși iau tinerii, pe *the cool kids,* ca model. Ce ne interesează de aici e dihotomia făcută între o cultură mai tradițională, unde adolescenții își luau ca modele adulții, *versus* subculturile postmoderne, unde tinerii ajung să se ia pe ei înșiși ca model. Or, pentru acest segment mai anglo-americanizat de

public, cum e amicul meu din Ferentari, modelul de om este *the cool kid*, tânărul.

Pe de altă parte, există un nucleu dur de fani, constituit din *șmecheri, bagabonți*, muncitori calificați sau mai ales necalificați, pe scurt, din acei oameni care cresc cu manele și lăutărească și *mor cu ele de gât*. Sunt cei care integrează maneaua și lăutăria în modul lor de viață. Copii, își aleg nume de maneliști când joacă fotbal (se întâmplă la Școala 136 din Ferentari), participă la nunți și botezuri unde performează lăutari. Adolescenți, se adună în găști care, ca să treacă timpul, fac jam session-uri pe stradă – unul *bate darabana* pe coapsă, iar altul improvizează versuri care *fac caterincă,* tachinând pe unul din participanți; unii încep să se ia în serios ca lăutari și, cu o compoziție proprie, merg la unul din multele studiouri improvizate de înregistrări, unde, contra a 100 de euro, compoziția este orchestrată, masterizată și pusă pe net. Când au bani, merg în cluburi de manele și dau bani la lăutari, *așa, să-și facă fița* – și, în momentul când se căsătoresc, cheamă lăutari de cartier la nuntă.

Pentru Radu, de pildă, băiatul care a lucrat ca picolo la Hanul Drumețului și ca descărcător de lemne la *tata Nuțu*, Salam e *viața lui*, chiar dacă, asemenea multor tineri din Ferentari, susține că *lentele* sau lăutăreasca veche sunt superioare manelei, care e *așa, pentru distracție* („ce chef e ăla fără manele?") – dar că adevărații lăutari sunt Marin Doru și Dan Drăghici, „cu vorbe adevărate"; primul e specializat pe lăutărească, al doilea pe *lente*, un subgen hibrid greu de clasificat, cu ritm lent – dar, oricum, ambii sunt lăutari născuți și crescuți în Ferentari, cu vieți problematice: unul trecut prin închisoare și specializat în cântece de detenție, altul cândva dependent de heroină. Nu știu cât e adevăr și cât *fiță,* snobism, în asta, recursul la tradiție e mecanism de legitimare pentru membrii unei subculturi; în definitiv și rockerii spun că bunicii rămân cei mai buni, că *Ozzy is the best*.

Oameni ca Radu, prea puțin ieșiți din cartier, recunosc fără dificultăți un lăutar bun de unul mediocru – Costel Biju e lăutar *adevărat,* în timp ce Liviu Guță e o *panaramă,* iar Florin Purice, deși compozitor bun, e *praf* ca voce. Pentru oameni ca Radu, live-ul contează. Altfel, Sorinel Puștiu, Babi Minune, deși au *talent* și *finețe* (adică se îmbracă bine, au charismă și știu să facă atmosferă), sunt *praf*

în *live*-uri. În schimb, lăutari cvasiabsenți de pe tv, ca Dan Drăghici, Costel Biju, Gicuță din Apărători, sunt *crimă*. Fanii ca Radu înțeleg exact referințele cifrate din manele, codurile referitoare la lumea interlopă sau la ilegalități – el mi-a deslușit, de pildă, codul șmecheriei din versurile manelelor.

Acest segment de public e mai conservator și mai macho – modelul lor este *șmecherul* care, ca să citez un interlocutor, este „bărbatul realizat, cu casă mare, mașină, o nevastă frumoasă și copii". Prin urmare, pentru acest segment, modelul de om este adultul, nu *the cool kids* – iar asta se vede imediat din structura găștilor din Ferentari, care adună oameni de toate vârstele, de la adolescente cu frățiori de mână, până la bărbați de 40-50 de ani. Segregarea este mai degrabă pe gen (găști de fete vs găști de băieți) decât de vârstă.

Maneaua – filozofie de viață sau paradis compensativ?

Stoichiță (2011) susține că vorbirea parodică, *la mișto*, face nota distinctivă a manelei – nimeni nu credere pe bune în averile fabuloase ale protagoniștilor din manele, în potența lui gonflată. Cred că afirmația poate fi nuanțată.

Cum scopul lăutarului e să obțină bani de la public, el are două modalități de a-l manipula emoțional: a flata și a impresiona. Prima îl face pe ascultător să se simtă mai puternic, a doua mai bun, mai moral. Prima mizează, așa cum o să arăt mai încolo, pe un fel de *empowering* ambiguu[43], a doua pe empatie sau sublim. Prima vorbește despre averi fabuloase, șmecherie, potență sexuală, iar tonul acestor piese e ambiguu, amestecând, așa cum arată Stoichiță (2011), ironia cu fanfaronada agresivă: nimeni, nici chiar mafioții, nu cred că barosanul *number one* din piese ar reprezenta literal pe cineva. A doua secțiune vorbește despre angajamentul afectiv față de iubită și mai ales familie (nevastă, părinți, copii) sau despre ostilitatea lumii, faptul că în afară de familie nu poți avea încredere în nimeni.

43 Vezi capitolul *Șmecherie și lume rea*, secțiunea *Șmecheria și dușmanii*.

Dacă prima secțiune are rol de mitologie compensativă, a doua secțiune, mai ales acolo unde e vorba de neîncredere, exprimă de multe ori o filozofie de viață („mergi pe drumul tău și nu te uita,/ prietenul e buzunarul tău și familia"; Nicolae Guță și Sorina, *Sunt sigur pe mâna mea*), cristalizează poetic niște adevăruri existențiale („Fără bani n-ai niciun nume/ și ce glume/ Fac anume/ Cei cu bani pe seama ta./ Banii pot să îți ofere/ și plăcere, și putere./ Fără bani ești nimenea"; Denisa, *Banii, banii*) sau propune o morală: să-ți iubești familia, să-ți ajuți rudele și apropiații, să nu-ți trădezi tovarășii.

De altfel, piesele din această secțiune sunt deseori marcate în timpul interpretării lor de exclamații ca *vorbe adevărate*, *i-auzi*, reclamând atenția ascultătorului, iar celălalt tip de piese e marcat, mai ales în partea ascultătorilor de vorbe ca *șmecherie, caterincă, talent*, care trimit la cu totul alt registru discursiv. Chiar dacă pe noi, ascultători moderni lucizi și sceptici, nu ne convinge intenția realistă a celei de a doua secțiuni, publicul umil al manelelor se regăsește în adevărul poetic al acestor versuri. Cum zicea un lăutar, pentru ei sunt *vorbe autentice și adevărate*. De altfel, registrul tematic al acestei secțiuni preia, până la un punct, temele și unghiul de abordare ale muzicii lăutărești: și acolo părinții erau adorați, sacrificiul pentru copii era obligatoriu, iar lumea era rea – și nimeni nu contestă că muzica lăutărească n-ar exprima un adevăr despre o lume.

Amărâții și discriminarea, sub tabu

În viața de zi cu zi, oamenii se plâng mult de sărăcie – și una din temele favorite, prezentă și la adolescenții care nu au apucat acele timpuri, e că în timpul regimului comunist a fost mai bine decât acum, că pe atunci statul îți dădea casă și serviciu și toată lumea avea bani. Chiar și micii antreprenori au această nostalgie: „nu aveai grija zilei de mâine, nu era atâta stres" (proprietarul de 40 de ani al unui magazin și bar). Oamenii se plâng la nesfârșit că banii n-ajung, în special cei cu familie, că n-ai ce pune pe masă la copii, că ai intrat o dată în magazin și s-a dus salariul. Tinerii se plâng că, după Criză, nu se mai găsesc joburi, că patronii nu fac carte de muncă, te țin pe perioadă de probă și apoi te dau afară. Dar, deși laitmotiv în discuții, sărăcia nu apare ca temă în manele.

De asemenea, când manelele vorbesc despre relațiile dintre majoritari și romi, o fac în ton festivist, celebrând toleranța și diversitatea („chiar dacă ești ardelean, moldovean sau țigan,/suntem Made in Romania", spune cea mai cunoscută manea pe această temă – Ionuț Cercel, *Made in Romania*); asta în pofida rasismului din stricta proximitate a comentariilor aflate în subsolul pieselor de pe youtube. Pe de altă parte, nu se poate contesta că fanii de manele, care sunt atât etnici români, cât și romi, nu s-ar remarca prin bună înțelegere. În Ferentari, un cartier care mixează etniile (romi și etnici români), foarte rar se aud în spațiul public remarci desconsideratoare la adresa romilor; unul din lucrurile care m-au frapat în 2012 a fost să descopăr în vocabularul curent al oamenilor simpli expresia *ură de rasă*, în contexte ca „eu nu fac ură de rasă".

Prin urmare, puține manele lasă să se ghicească tensiunile conviețuirii dintre etnii. Cea mai cunoscută manea pe această temă e *Tu româncă, eu țigan,* a lui Liviu Puștiu și Sușanu, un hit din 2004 sau 2005. Textul, centrat pe o situație de familie, e neobișnuit de direct pentru retorica manelelor. El, *țigan* și *bagabond,* iubește o româncă *cuminte,* dar părinții ei nu sunt de acord cu legătura asta. Dar textul nu melodramatizează a la Hollywood situația (dacă facem abstracție de intervenția rapperului Sușanu), ci o prezintă în adevărul ei crud: „De când m-ai dus la ai tăi,/ M-ai cam băgat la idei,/ Cred că te-au îmbârligat,/ M-au văzut țigan *sărac*". Or, chiar dacă piesa nu are o dimensiune politică explicită, ea asumă destul de franc stigma etnică și de clasă: „Eu simt că nu mă mai vrei,/ Te-au sucit părinții tăi;/ Acum nu îți mai convine –/Sau ți-e *rușine* (*s. n.* – A.-I.S.) cu mine?"

Această piesă are însă un statut de excepționalitate. Despre sărăcie și stigmă nu se vorbește – sau, dacă se vorbește totuși, se face în termeni foarte învăluiți, a căror referință e greu recognoscibilă. Așa se întâmplă într-o foarte frumoasă piesă a lui Florin Minune, *Ce faci, străine, la poarta mea?* (2007; compozitor Marian Colcea). Textul, melodramatic și narativ, vorbește despre un părinte muribund și sărac, care își trimite băiatul cel mic să medieze o împăcare cu fiul cel mare, ajuns bogat – cu care el, tatăl, e certat de mulți ani: „Am venit, frate, la tine,/ Am venit acum să-ți spun:/ Tata ar vrea să te vadă,/ Ca să își ia rămas-bun". Fiul cel mare se preface însă a nu-l recunoaște pe fratele lui, „Ce faci, străine, la poarta mea?/ Pleacă de acolo, nu mai

striga"; mai apoi, după ce fratele invocă timpurile copilăriei și glasul sângelui („Privește, frate, în inima ta./ Mai bine ascultă ce spune ea./ Nu poți schimba ce a dat Dumnezeu./ Sunt fratele tău"), fratele cel mare își trimite acasă frățiorul. „Du-te-acasă înapoi,/ Nu mai vreau să știu de voi", semn că totuși îl recunoaște, doar că vrea cu orice chip să taie legătura cu familia de origine. Textul nu face vreo referință la etnicitate – dar situația e exemplară pentru romii asimilați, în datele ei esențiale și prototipice: stigma etnică înseamnă rușinea de a mai avea ceva de-a face cu *țigănia* și rudele din *țigănie*. Nu e singura interpretare posibilă, dar e greu de imaginat o altă situație de viață în care versurile să aibă sens.

În ce privește sărăcia, lucrurile nu stau mult diferit. Chiar dacă maneaua vine dintr-o lume marcată de inegalități mari și grosul publicului este alcătuit din oameni pauperi, sărăcia este o temă tabu în manele. Mai exact, este tabu exprimarea ei ca realitate a prezentului în care trăiește protagonistul, situația prototipică (adică cu cele mai multe ocurențe) fiind aceea din piesa Fraților de Aur, *Noi nu ne-am născut bogați* (compoziție Dan Bursuc), una din piesele de referință din repertoriul lăutăresc, e prototipică pentru acest gen de piese: „Eu nu m-am născut bogat,/ Nici din cer nu mi-a picat,/ Pas cu pas m-am ridicat,/ Nimeni degeaba nu mi-a dat.// Doar eu știu prin ce-am trecut,/ Niciun sprijin n-am avut,/ La pământ nu am căzut/ Și tot nu m-am dat bătut". Sunt multe astfel de piese, în care protagonistul apare în ipostaza de *self made man*, care, pornind din sărăcie, a ajuns să facă bani. Însă, cum am spus, sărăcia este proiectată în trecut.

Alteori e proiectată în ipotetic, într-un dacă contrafactual („Am să-mi leg de gât o traistă/ Și-am să bat din poartă-n poartă,/ Până ajung la frații mei/ Să cer milă de la ei/.../ Eu, frate, te-am încercat,/ M-am făcut că sunt sărac,/ Să văd dacă ți-e rușine/ Să stai de vorbă cu mine" – Gicuță din Apărători, *Am să-mi pun de gât o traistă*). Ce observăm din aceste piese? Că, și atunci când vorbesc de sărăcie, manelele nu o proiectează în actualitatea prezentului, ci doar într-un registru trecut sau contrafactual. Firește, o lectură politică ar putea vorbi îndreptățit despre persistența visului american în aceste piese, dar mai vizibilă e stigma pusă pe sărăcie.

Și totuși, există câteva piese care asumă sărăcia – dar una singură a atins statutul de hit, *El are un Mercedes luxos* (Lili Hanțu), care pe

youtube a făcut peste 4,5 milioane de vizualizări cumulate din mai multe postări (pe data de 21.11.2013, la doi ani de la lansare). Piesa vorbește despre un băiat sărac care își descoperă iubita cu altcineva și se întreabă de ce a fost trădat – pentru că „El are un Mercedes luxos,/ Eu te pot plimba numai pe jos,/ El se poartă ca un barosan,/ Eu în buzunar n-am niciun ban". Însă piesa, deși hit de tv și youtube, nu s-a auzit și în cluburile de profil. De ce? E simplu, pentru că nu a fost cerută, nu a prins la publicul din cluburi – nici la șmecheri, nici la bagabonții care le imită obiceiurile de consum. E o piesă pentru *băieți buni*, nu pentru *bagabonți*.

Un instrumentist (35 de ani) mi-a explicat că lăutarii au *interes* direct să nu vorbească despre asta – cei care dau bani pe dedicații, în cluburi, sunt oameni bogați: „de ce ar arunca cu banul pe tine *un șmecher* dacă-i zici de sărăcie?". Dar e mai complicat de atât. Ca profesioniști ai manipulării emoționale, lăutarii au interes direct să-i facă chiar și pe cei săraci să se simtă bogați, pentru a-i determina *să bage mâna la portofel*; în cluburile bucureștene, lăutarii nu primesc niciun ban din partea localului, venitul lor provenind exclusiv din dedicații.

Totuși, există o piesă a lăutarilor pentru cei care n-au mulți bani, care să-i facă să dea dedicații apelând direct la statutul lor de oameni cu venituri modeste: „Nu sunt mare șef/ Și nici barosan,/ Nu-s stăpânul lumii/ Și nici number one;/ Am un milion și-l dau la lăutari,/ Chiar de plec acasă fără niciun ban.// Milionul meu face cât zece,/ Fiindcă-l dau din stimă și modestie" (Adrian Minune – *Am un milion*). Frapează cum piesa deconstruieste ironic categoriile semantice care construiesc universul de discurs al manelelor (*mare șef, barosan, number one*); opuse polemic *stimei* și *modestiei,* ele își reliefează caracterul bombastic. Refrenul îndulcește contrastul, arătând că săracul nu e chiar sărac precum pare – „Crede lumea că-s golan,/ Că n-am un leu în buzunar,/ Dar dușmanii știe bine/ Că am euro la mine". Golanii, *bagabonții*, pare că sunt publicul-țintă al lăutarilor pentru acest cântec – fiindcă, așa cum arată Stoichiță (2012), cei care dau dedicații în cluburi sunt *șmecherii* și *bagabonții*.

O explicație complementară pentru absența unui repertoriu consistent și de succes dedicat sărăciei aparține unui fan – te duci în cluburi să te simți bine, *să uiți de necazuri*. Însuși noul nume propus

genului, de *muzică de petrecere*, în locul compromisului și infamantului termen de *manea,* trimite în direcția asta, că maneaua e muzică făcută să te înveselească, să-ți dea un tonus optimist. Iar sărăcia nu este în niciun caz motiv de veselie.

Cea mai consistentă explicație vine însă de la același Stoichiță (2011), care spune că un lăutar cântă ce vrei tu să auzi, nu conform dispozitiei proprii: „În pofida diversității acestor practici, lăutăria rămâne o meserie destul de bine conturată. Nu oricare muzicanți profesioniști trec drept lăutari. A fi *lăutar* înseamnă în primul rând a cânta la cerere, pentru a satisface așteptările ascultătorilor" (*ibidem:* 13). Altfel spus, lăutarii cântă pentru *a face plăcerea* ascultătorilor.

Prin urmare, un lăutar încearcă să surprindă cât mai bine dorințele și așteptările publicului. Rolul lui e să te facă să te simți bine și mai bun decât ești, motiv pentru care (1) nu va jigni (decât în abstract, pe *dușmani*) și va încerca să se păstreze într-un registru retoric cât mai puțin ofensator pentru toată lumea; (2) nu va vorbi despre aspecte care l-ar putea pune într-o lumină neplăcută pe cel care face dedicația și (3) va încerca să înfrumusețeze realitatea, să-i dea un lustru *glamour*-os. Aspectele dureroase ale vieții, cum e sărăcia, sunt rezervate, conform interlocutorilor mei, ascultărilor sau cântecelor „de supărare" – piese cu ritm lent în proximitatea muzicii lăutărești. Acolo, lăutarul trebuie „să pună suflet și dulceață ca să te răcorească" (instrumentist, 35 de ani).

Însă, examinate atent, chiar și *ascultările* contemporane evită să vorbească despre sărăcie, temele dureroase circumscriu, la fel ca maneaua, insecuritatea relațională (variațiuni pe tema omniprezentă a oamenilor ca perverși cu două fețe sau, mai rar, a femeii necredincioase), regretul față de dispariția părinților, în special a tatălui, și, în fine, viața grea din detenție (cu ocurențe mai discrete însă). Și când afirm asta, mă refer atât la lăutarii specializați în ascultări, ca Ștefan de la Bărbulești, Maru din Chitila sau Sorin Necunoscutu, cât și la lăutari de manele care ating tangențial acest gen (Florin Salam sau Copilul de Aur).

Ce ne spune asta? Că sărăcia e, poate, stigma, „rușinea" cea mai mare. La 23 de ani de la căderea comunismului, oamenii continuă să creadă în visul american; că, și atunci când ești la fundul sărăciei, ai o șansă să te ridici – și, dacă n-o faci, vina e a ta. Cuvintele lui Vasi (40),

liderul unei găști cu care am intrat în contact, sunt revelatoare față de percepția sărăciei. Un *tovarăș* de-al lui își căuta job și m-a rugat să mă interesez dacă nu știu pe undeva vreun job de agent de pază. După ce băiatul a plecat, Vasi, turnându-și un pahat de vin, a zis „ajută-l, mă, că săracul e amărât, l-a lăsat nevasta cu doi copii, e vai de capul lui, săracu", vine cu mărunțiș să-și ia o țigară la bucată", și apoi, pentru că i s-a părut că nu a fost suficient de convingător, „ajută-l, mă, dă-l în p… mea de handicapat". E greu de înțeles cum e posibil asta, dar așa merg lucrurile – compasiunea cea mai sinceră se amestecă cu un dispreț teribil, când vine vorba de sărăcie. Deși majoritatea sunt săraci și se plâng de asta, nimeni nu vrea să fie considerat *amărât*; oricât ai fi de sărac, trebuie să ții firma sus, să salvezi aparențele, „să nu te arăți sărac".

Bagabonții ca reprezentanți ai publicului sărac

Amărâții nu apar ca personaje în manele; personajul privilegiat este *bagabontul* sau *golanul*.

La fel ca *șmecherul*, *bagabontul* – ca termen – e ambiguu, cu un sens *slab*, inofensiv și altul tare, care trimite spre deviantă. Sensul slab al *bagabontului* e circumscris unui perimetru relațional, desemnând tânărul care nu se angajează în relații sentimentale de lungă durată, preferând contactele întâmplătoare. Asftel, un vecin instalator își amintea cu nostalgie de tinerețe, când era „mare *bagabont* și îmbârliga fete". *Bagabonțeala* e astfel o etapă de viață, legată de tinerețe, când trăiești în orizontul clipei și nu te angajezi în relații. Ea poate fi prelungită și după 30 de ani. Acest sens slab se regăsește și în Grecia, în termenul *delikanli*, care poate fi tradus, literal, ca „aceia cu sânge nebun" (Loizos 2005: 208). Categoria desemnează, conform autorului citat, „adolescenți și bărbați tineri neînsurați, care pun în evidență o versiune a masculinității care valorizează faptul de a fi necultivat și nedomesticit. O doză de deviantă e acceptată social ca însoțind acest stagiu. A provoca scandaluri la nunți, a face glume sau furturi minore provoacă reacții care merg de la amuzament la enervare, dar nu sunt luate niciodată în serios" (*ibidem*). Totuși, în România, sensul nu este atât de clar limitat la adolescență. Altfel,

Petrică, bărbat de 56 de ani, care lucra ca chelner la un bar din Ferentari, își aducea aminte cum, ajuns în Germania după '90, s-a angajat om bun la toate la restaurantul unui grec, devenind omul lui de încredere. Dar, chiar și atunci, aranjat la un serviciu bun, a continuat să fie *bagabont*. De ce? Pentru că, deși era trecut de 30, nu și-a făcut familie, preferând relațiile scurte sau de o noapte. Mândria lui e că avea *vrăjeală*, știa *să îmbârlige* femeile – și că nu se uita la bani când își găsea o femeie. După 6 ani, când s-a întors în țară, economiile lui erau nesemnificative. *Bagabontul* poate fi astfel și un individ cu job, dar fără familie, care-și face *praf* banii pe distracții și nu se angajează într-o relație stabilă.

Pe de altă parte, există sensul tare al *bagabontului*, care are legătură cu o cultură a devianței – dar chiar și atunci nu e obligatoriu să implice ilegalități. Astfel, Radu a întrerupt școala în clasa a 11-a. A lucrat o perioadă ca distribuitor de pizza, apoi ca descărcător de lemne la Nuțu Cămătaru, care controlează livrările de lemne către populație în Ferentari (o mulțime de străzi nu sunt racordate la sistemul de încălzire al orașului, iar oamenii se încălzesc cu lemne); pentru o perioadă, vreo șase luni, a fost hoț de fier vechi și cupru – mergea, cum zicea el, *la pont*, un om al bossului le spunea punctul de operare, iar ei furau noaptea. Acesta a fost momentul când, spune el, *s-a bagabonțit* – avea bani să iasă în cluburi, *să se afirme*. Deși i-au trecut bani mulți prin mână (la o *șmecherie* îi ieșeau între 300-800 de lei), *i-a făcut praf* pe toți. După ce poliția a dat de urmele rețelei, s-a speriat și s-a făcut *băiat bun*. Pentru o perioadă s-a angajat la Hanul Drumețului, ca chelner; salariul era mic, dar ieșea banul din *șpagă*, bacșiș. Programul era însă epuizant – șapte zile din șapte, și n-a mai rezistat. De un an, a plecat la sora lui în Anglia, unde lucrează ca spălător de vase la un restaurant.

De aici, s-ar putea înțelege că *bagabonții* au bani – e fals. Cei mai mulți sunt adolescenți sau tineri fără bani, care stau cu familia: despre un grup de bagabonți care veneau să joace biliard în barul unde lucra Petrică, acesta spunea că *n-au bani de o bere* – și joacă biliard că e ieftin, cu 5 lei se distrează toți. Vorbeau mult despre femei, dar Petrică mi-a zis că mint, că n-au bani să scoată în oraș o femeie sau unde s-o ducă peste noapte; că se *dau șmecheri* și *visează combinații*, „dar nimeni nu-i bagă în seamă". Un prieten de-al lui Radu dormea la

un adăpost pentru copiii străzii, fiindcă portarului și îngrijitoarei le era milă de el. Trăia de pe o zi pe alta – mânca acasă sau pe la prieteni, vindea mărunțișuri sau lucra cu ziua, când apărea vreo combinație: renovat apartament, cărat mobilă.

Dino era un bărbat de 33, pe care o rudă bogată îl ținea ca servitor și care a petrecut 14 ani în penitenciar. După ce a ieșit ultima oară din închisoare, a petrecut trei ani lucrând ca parcagiu la Gară – dormind pe vară în camioneta unui *tovarăș* din închisoare, iar pe iarnă la un centru pentru persoane fără adăpost. În intervalul ăla, spune el, a fost *bagabont*. El susținea că îi ieșeau bani – dar, cu toate astea, nu-și căuta o chirie.

Pe scurt, în acest sens tare, *bagabonții* sunt băieții care s-au lăsat de școală, nu-și caută un job și preferă să stea pe stradă, vânând oportunități. În Ferentari, de pildă, ei se adună în punctele cu valoare simbolică, în special magazinele din fața blocurilor unde lumea vine să socializeze. Dar nu numai; astfel, după ce un teren viran de pe Aleea Livezilor (unde se strângeau drogații să se injecteze) a fost renovat și transformat într-un părculeț cochet, cu bănci pe margine și un miniteren de fotbal, a fost monopolizat de o gașcă a zonei. Când apăreau ei, puștanii sau copiii care jucau fotbal părăseeau imediat terenul.

Semnul distinctiv al acestor găști e că sunt exclusiv masculine; dacă de exemplu gașca de puștani din fața blocului meu era mixtă, flirtând, bând cola, aproape de ochiul atent al părinților care-i strigă să intre în casă – gașca de bagabonți din fața magazinului din apropiere era strict masculină.

În universul semantic al manelelor, găștile sunt de asemenea strict masculine, semn că sursa lor de inspirație e gașca de *bagabonți*, nu de *băieți buni* care stau în fața blocului; femeile, în ecuația asta, apar ca obiecte sexuale, evocate în perimetrul distracției – gașca de băieți merge la agățat gagici sau aduce femei la chef („Să vină toți nebunii mei/ Să dau un mare chef cu ei./ Să aduc o mie de femei/ Să sparg un miliar de lei"; Babi Minune – *Să vină toți nebunii mei*).

Ei *caută anturaj* cu alți băieți asemenea, de regulă din același bloc sau din blocuri învecinate; își împart teritoriul și se iscă conflicte între ei; când izbucnește un conflict, *dau interdicție* găștii rivale, adică băieții din banda rivală nu pot trece prin zona lor. Interdicție poți primi și dacă *cauți anturaj* și cu o altă gașcă – astfel, un băiat de 18

ani, care s-a apropiat de o altă gașcă (decât cea deja menționată a lui Vasi), a fost expulzat din gașca-mamă, sub pretextul că l-ar fi bârfit pe șef, că n-are bani să-și plătească vinul; motivul real era însă că i-a trădat pe tovarășii lui. Dar aceste afaceri interne ale unei găști apar prea puțin evocate în manele: „Înapoi, că-i vai de voi./ Nu încercați, că regretați./ Nu faceți ambiție,/ Că luați interdicție" (Nicolae Guță, Brazilianu, Don Genove – *Vin băieții*).

Teritoriul nu e singurul criteriu după care se aglutinează o astfel de gașcă; chiar mai puternică decât proximitatea locuirii este rudenia – valabilă mai ales pentru romi, care o valorizează la superlativ (Tesar 2012). La fel ca banii, familie mare înseamnă *putere*, oameni care-ți sar în ajutor în caz de necaz sau conflict. Manelele din anii '90 tematizează puterea pe care ți-o dă o familie mare, *frații* care-ți sar în ajutor când *dușmanii* te-au prins singur, fiindcă, „dacă între frați e iubire,/ n-ai teamă de nimenea" (Doru Calotă, *Frățiorii mei*). Maneaua citată narează cum protagonistul bea singur într-un bar și, beat, nu bagă de seamă că *îl înconjoară dușmanii*: „că unul dădea,/ altul mă înjura,/ nimenea nu se băga". Își cheamă frații în ajutor, care „în câteva secunde/ i-au ucis pe derbedei".

O altfel de confruntare a izbucnit în apropierea blocului meu, în fața unui chioșc de lângă magazinul alimentar unde se strânge gașca. Erau trei băieți care se băteau – de fapt doi dintre ei, probabil etnici români, îl loveau pe unul, probabil rom. La un moment dat, victima a căzut pe spate și nu s-a mai ridicat, moment în care o femeie a început să plângă și să blesteme că l-au omorât; cei doi au plecat, abandonându-și victima pe caldarâm, care s-a ridicat și, sprijinită de femeie, a plecat spre casă. La câteva minute, a apărut o gașcă de 7-10 romi, vociferând; nu erau doar tineri, ci și bărbați de 40 de ani, plus câteva femei. Lumea care asistase la conflict nu plecase încă, mai dezbătând conflictul, iar doi tineri din gașcă au început să lovească un adolescent grăsuț din public, cu pumnii și picoarele, deși băiatul încerca să explice că el s-a ținut deoparte, că n-are treabă cu băieții respectivi, că sunt doar vecini. L-au condus până la scara blocului în pumni și picioare, strigând că o *să-i taie pe tovarășii* lui. Un sfert de oră a fost liniște, apoi am auzit din nou țipete, de data asta chiar sub geamul meu – acum erau două găști – gașca celor doi băieți și gașca familiei de romi. Cele două tabere au continuat cam încă o jumă-

tate de oră să-și arunce amenințări, dar fără să se mai ia la bătaie: se prefăceau că aleargă furioși și cu intenții agresive spre cei din tabăra opusă, dar se opreau la jumătatea distanței, proferând amenințări, „sunteți la noi, plecați acasă” sau injurii cu tentă rasistă – în vreme ce grupul romilor strigau că „nu scăpați, vă prindem noi”. Ostilitățile s-au potolit doar la apariția poliției, dar chiar și sub ochii acesteia, cele două tabere continuau să se amenințe una pe cealaltă. Confruntarea pune în evidență cele două mari feluri de aglutinare ale găștilor – prin rudenie sau prin vecinătate – și felul cum teritorialitatea influențează violența stradală.

Percepția publică admite unele nuanțe – trebuie contextualizată prin gen și raportarea la *șmecheri*, adică la interlopi. *Șmecherii* sunt admirați că fac bani, că-i duce capul – și, în plus, nu contribuie la dezordine. Cel mai admirat dintre *șmecheri* e, în Ferentari, Nuțu Cămătaru. Un taximetrist care locuia în cartierul Sălaj, în apropierea casei acestuia, spunea că de când „Nuțu a fost săltat, e prăpăd, bagabonții și-au luat-o în cap. Bodyguarzii (soldații interlopului – *n. m.*) puneau la punct bagabonții, unul nu mișca. Erau respectuoși băieții, ziceau săru” mâna la fete”. O profesoară de romani care locuia și ea în Sălaj spunea că „oamenii țin la Nuțu, nu e fițos, lasă copiii să intre în curte să se uite la animale”; interlopul e faimos pentru o minigrădină zoologică pe care și-a amenajat-o pe proprietatea lui enormă, conținând tigri, urși și cai. Un instrumentist (35 de ani) îl aprecia și el pe Nuțu, fiindcă „îl duce capul. E versat și umblat pe afară, știe să vorbească cu toată lumea, de la avocați la procurori și generali. Nu se compară Nuțu cu amărâții ăștia (adică *bagabonții* – *n. m.*) de pe Ferentari, care toată viața lor n-au ieșit din cartier. Cum să-l ducă capul pe unul ca ăsta?”. *Șmecherii* sunt, așadar, apreciați, sunt oameni așezați și maturi, care contribuie la ordinea pe care poliția nu poate s-o impună.

Or, în raport cu aceștia, *bagabonții* sunt văzuți ca periculoși și ca factor de dezordine. Dar, în acest punct intervine încă o nuanță – adulții obișnuiți au o oarecare înțelegere față de *bagabonți*, în virtutea unei solidarități masculine peste generații: „sunt tineri, dacă la tinerețe nu faci nebunii și nu te distrezi, când s-o mai faci? Ai o viață să muncești, numai aia să fac.” (pensionar, 55 de ani). *Bagabonțeala*, din această perspectivă masculină, e un stagiu în viață pe care la un moment dat, cel mai adesea când te însori și faci copii, îl depășești,

fie îți bagi mințile-n cap și te faci *băiat bun*, fie devii *șmecher*, adică interlop.

În Grecia, cum am spus, pragul dintre *bagabont (delikanli)* și matur este marcat simbolic prin stagiul militar (Loizos 2005: 89); în România, stagiul militar nu mai e obligatoriu, iar pragul este marcat de căsătorie, întemeierea unei familii. Un vânzător de la magazinul-bar de la Zeicani, angajat de unchiul său acolo, rememora și el cu nostalgie perioada din adolescență când *bagabonțea* cu băieții; mai mult, bărbații de 40 au înțelegere pentru *bagabonți*, există un fel de consens masculin că în adolescență și tinerețe trebuie să fii mai *nebun*, să-ți trăiești viața – dar că după aia trebuie *să-ți bagi mințile-n cap* și să-ți vezi de familie. Un agent de pază pe care l-am cunoscut într-un bar spunea că a fost cu *brigada* până a făcut primul copil; apoi nevasta a început *să-l toace*, că *ea vrea să poată dormi noaptea* – și, deși făcea ceva bani, a renunțat; concluzia lui – „cu cât ai mai mulți bani, cu atât dormi mai puțin".

Din perspectiva femeilor, lucrurile stau diferit. Fosta mea gazdă, cea de la prima chirie, care lucra ca infirmieră la un spital, spunea că *bagabonții* „strică băieții cuminți și sucesc mințile fetelor." Că, dacă n-ar fi *drogații* și *bagabonții*, cartierul ăsta ar fi cel mai liniștit din oraș. De altfel, când vreun *bagabont* apărea beat noaptea și dădea muzica la maxim din mașină, femeile ieșeau la geam să-l apostrofeze și să amenințe cu poliția. O poveste despre cât de *pervers* poate să fie un *bagabont* am auzit-o de la administratoarea blocului, legată de familia de *amărâți* care stăteau la parter – șapte oameni (bunică, părinți, copii) într-un apartament de două camere, care se susțineau financiar dintr-un singur venit, al mamei, care spăla la negru scări de bloc în oraș. Femeia, mi-a povestit administratoarea, avea o fată „deosebit de frumoasă, cuminte și silitoare". La 16 ani, fetei „i-a sucit mințile un prăpădit, un bagabont", care o aducea cu mașina de la școală și pretindea că e bogat. Fata a abandonat școala și a fugit cu băiatul – și el a pretins că are datorii la cămătari și a convins-o să se prostitueze.

Diferența de percepție e relativ similară cu un alt stat care a trecut prin postsocialism – Kazahstan. Naspary (2002) arată că, din perspectiva femeilor, *bagabonții* sunt socotiți periculoși, ei fiind făcuți responsabili de jafuri, violuri, violențe stradale – în timp ce mafioții

(de fapt o parte a lor) sunt văzuți ca civilizați, nefiind o problemă dacă o femeie își găsește *un sponsor* sau un soț în persoana unui mafiot: „Bărbatul visat de cele mai multe femei este un bărbat puternic și cu bani. [...]. De obicei, conform opiniei tinerelor femei, bărbații cu bani sunt, totodată, puternici. Ei sunt mafioți sau au conexiuni cu Mafia." (2002: 101). Întrucât, arată Naspary, există *mafioți civilizați* și *mafioți vulgari*: „mafiotul civilizat are origini urbane, e educat, nu se manifestă violent în spațiul public și este implicat în activități infracționale într-un mod rațional, civilizat și sofisticat; când abordează o femeie, o face ca un gentleman" (2002: 101). *Mafioții vulgari* „sunt implicați în activități sportive, se adună în grupuri și merg în baruri, resturante și discoteci. Ei se adună în organizații infracționale și forțează oamenii de afaceri să plătească taxe de protecție, amenințându-i că le dau foc la proprietăți. Ei au conexiuni cu autoritățile" (2002: 101). Or, conform autorului citat, *mafioții vulgari* coincid, în percepția feminină, cu *huliganii*, corespondentul *bagabonților*: „Fetele se simt expuse pericolului în preajma vagabonților (*hooligans*). Ele disting între aceștia și mafioți. Descrierea lor coincide cu aceea a mafiotului vulgar, prezentată anterior" (2002: 114).

Smardoii

Smardoii sunt o categorie de *bagabonți*, bătăușii. O prejudecată legată de manelari spune că aceștia ar valoriza superlativ forța fizică. Nimic mai fals. Deși să știi să te bați este un criteriu de masculinitate, nu e niciodată scop în sine, ci cel mult un fel de precondiție a supraviețuirii într-o lume mai dură: „se ia cineva de femeia ta într-un club. Ce faci dacă nu știi să te bați? nu te faci de râs?", mi-a spus Dino, dar tot el, într-un alt context, a adăugat că „acum banii nu se mai fac cu pumnul, ci cu capul". Am auzit de multe ori asta, de când m-am mutat în Ferentari, că important e să te ducă capul, nu să-ți meargă pumnul. Fiindcă adevărata putere o aduc banii, nu forța fizică.

Pornind de aici, în manele, *smardoi* au reprezentat personaje marginale, semn că nu au fost niciodată foarte cool; mai mult de atât, încă din manelele anilor '90, chiar la campionul manelelor *bagabonțești* Florin Mitroi apare ideea asta că importantă e mintea, nu puterea fizică: „Nu țip la ei sau îi bat,/ Dar din vorbe îi fac praf,/

Cine are minte, vere,/ Nu se-ncrede în putere"; fiindcă „E o vorbă de când lumea:/ Mintea bate puterea". Q.E.D.

Când devin personaje, sunt evocați, de regulă, în registrul ironic al *caterincii*: „Ospătar, mai adu o bere,/ Că mă-mbăt și-ți fac belele./ Ospătar, vino-n viteză,/ Că mă-mbăt și-ți dau în freză" (Florin Mitroi, *Ospătar, vino-n viteză*). Alteori, ca la Copilul de Aur (*Șmecherul șmecher rămâne*) *smardoiala* e încadrată prin inteligență: „Îmi merge capul cât zece,/ Între șmecheri eu sunt rege,/ Nu mi-e frică niciodată,/ Îi bat și la ei în poartă". Aici *smardoiala* contează prin curaj, tupeu, că protagonismul are curaj să calce pe teritoriul dușmanilor, că îi bate pe teritoriul lor. Dar accentul piesei cade nu pe puterea fizică, ci pe faptul că protagonistul, prin noroc și bani, e *rege al șmecherilor*.

Există însă un caz când registrul ironic e abandonat în favoarea celui serios, e vorba de piesele de solidaritate între frați: În *Frățiorii mei* a lui Doru Calotă, piesa, cu structură narativă debutează cu protagonistul care bea singur într-un bar și îl înconjoară *dușmanii*: „că unul dădea,/altul mă-njura,/ nimenea nu se băga". În momentul ăsta, își strigă frații, care „în câteva secunde i-au ucis pe derbedei". Însă, și în cazul acesta accentul cade nu pe *smardoială*, ci pe solidaritatea dintre frați; *smardoiala* nu e acolo pentru a pune în evidență puterea fizică a protagonistului, ci valoarea legăturilor de sânge, a doua parte a piesei aducând un elogiu dragostei dintre frați: „Dacă între frați e iubire,/ N-ai teamă de nimenea./ Când ai fratele-n dreptate,/ Dai dușmanii la o parte".

De altfel, după 2006-2007 *smardoii* dispar din universul de discurs al manelelor – ultima piesă a genului datează din 2007, *Pumnii mei minte nu are* (Florin Minune). Piesa a fost intens ironizată de antimaneliști, luată ca dovadă că manelele fac elogiul prostiei; ce nu s-a înțeles e că piesa e ea însăși parodică, că ironizează *smardoii* – încât autorii ei, ca să se înțeleagă intenția, au pus un avertisment înaintea clipului, că piesa e un pamflet și nu trebuie luată în serios. Registrul de *caterincă*, imediat decelabil de un *bagabont* fără școală, a scăpat complet oamenilor educați care au ironizat-o – *mintea*, inteligența, e trăsătură *sine qua non* a *șmecherului* sau *bagabontului*; niciun *smardoi* nu vrea să audă că nu-l duce capul.

Jocuri de noroc

Jocurile de noroc sunt o parte importantă din viața *bagabonților* – și nu numai; o partidă de fotbal nu are miză dacă în joc nu intră și o ladă de bere; o partidă de table sau de biliard de asemenea. Similar la White (1943) jocurile de noroc ocupă la *cornerstreet boys* americani cu origini italiene un rol important – pe care autorul îl pune pe seama bagajului lor cultural esențialmente rural, adus din Italia.

Cu toată sărăcia, în Ferentari funcționează o casă de pariuri și aproape fiecare bar are câteva aparate de jocuri mecanice. În barul meu favorit, sunt trei astfel de aparate – de obicei, unu sau doi oameni plesnesc cu foc butoanele, în timp ce alți patru chibițează și comentează. Barbutul este și el sport național în cartier, practicat până și de copii de-o șchioapă care dau cu zarul, ca să umfle potul de monede de zece bani. Spre deosebire de *păcănele,* jocul la aparatele de jocuri mecanice, barbutul are parte de o imagine de joc clandestin – barbugiii care scot zarurile în crâșme sunt izgoniți.

Jocurile de noroc sunt o secțiune destul de semnificativă în manele – dar deloc aparatele de jocuri mecanice, foarte rar barbutul, și mai ales jocurile pe sume mari, la cazinou. Astfel, unul din hiturile lui Florin Salam, *Dau cu zarul,* face referință la barbut: „Dau cu zarul șase-cinci,/ N-am nevoie de servici./ Dau cu zarul șase-șase,/ Ca mine nu se mai naște". Barbutul e aici sursă de *easy money.*

Păcănelele sunt pentru amărâți și boschetari, adevărații *șmecheri* merg la cazinou – or, manelele, care se focusează pe un mod *glamour*-os de viață, preferă să vorbească despre jocurile de noroc din cazinou, ca proiecție aspirațională. O piesă de-a lui Copilul de Aur, *Cash cash full full*, revelează imaginarul asociat cazinoului. Clipul arată cum niște băieți de bani gata intră într-un cazinou de lux și umplu masa de ruletă cu hârtii de o sută de euro, în timp ce vocea din off (Copilul de Aur) spune, printre altele – „Hai, aruncă, hai, aruncă banii./ Dă-te mare, dă-te mare, să moară dușmanii" (*Cash cash full full*). Ce înțelegem de aici? Că, la nivelul imaginarului asociat oamenilor bogați, jocurile de noroc nu sunt o speranță de sporire a averii, ci de consum ostentativ. Dacă *amărâții* joacă pentru a forța norocul și a ieși din sărăcie, oamenii bogați joacă pentru că-și permit, mai mult, joacă pentru plăcerea de a juca și, la limită, ca să piardă: sunt atât de

bogați, că pot să piardă sume mari și să nu le pese. La fel ca aruncatul banilor pe lăutari, și jucatul la casinou e tot o formă de *potlach*, de consum gratuit, pentru status.

Băieți buni vs bagabonți

A fi *bagabont* e, așadar, o etapă de tranzit în viață, care ține de tinerețe. Vine un moment în care un *bagabont* se cumințește – și devine fie *băiat bun,* fie *șmecher.* A fi *băiat bun* are două sensuri – a fi o persoană de încredere, care sare în ajutor și pe care ceilalți se pot baza (prin urmare, un *șmecher* poate fi în același timp și *băiat bun*); și, al doilea sens – a-ți vedea de serviciu și a fi cinstit.

O manea de succes din 2009, *Eram mare bagabont* (Vali Vijelie și Liviu Puștiu) sintetizează acest parcurs: pentru femeia pe care o iubește bărbatul lasă *șmecheria* și *vrăjeala*, „numai să te cuceresc". Refrenul romanțează această transformare, punând-o pe seama dragostei: „M-ai făcut din vagabont băiat bun/ Și-am ajuns să te iubesc ca un nebun". Dar, deși intens vehiculat în conversații, *băiatul bun* apare rareori în manele, semn că, oricât de apreciat, nu este cool; pe scurt, *bagabontul* și *șmecherul* sunt cool – *băiatul bun* nu.

Bagabonții sunt, așadar, băietii de la coltul străzii care au lăsat viața conformistă pentru șmecherie. În fapt, *bagabontul* se pune împotriva valorilor familiei, dar revolta lui nu ajunge niciodată să ia forma unei revolte impotriva acestora – versurile arată invariabil o complicitate între familie și *bagabont*, familia, reprezentată prin iubită, tolerează și înțelege atât escapadele erotice („Ești mare vagabont,/ Te iubesc prea mult ca să mă las de tine" – Prințesa de Aur, *Mare vagabont*), cât și combinațiile riscante („Umbli cu șmecherii și ai uitat de mine,/ Ai uitat de mine, știi că nu faci bine,/ Îmi faci zile grele, când dai de belele/ Și când ai belele, eu te scap de ele" – Prințesa de Aur, *Mare vagabont*). La fel ca șmecheria, de foarte puține ori *bagabonțeala* e valorizată negativ („Astazi e mai bine să stai în casa ta,/ Lângă familia ta,/ Anturajul te strică și îți face ceartă în casă/ Și îți face reclamă proastă" – Dan Drăghici, Copilul de Aur, *Spune-mi cu cine umbli*).

Bagabontul apare preponderent în manelele de dragoste, fiind cel care nu stă pe acasă, învârte combinații și femei – și nu își vede de

familie/iubita de acasă. Deși în lumea reală *bagabonții* stau, de regulă, cu familia, de puține ori aceștia apar legați economic de niște părinți – fiind reprezentați, de obicei, ca independenți, bătând ca *singles* cluburile cu băieții din gașcă sau având o iubită căreia nu prea îi sunt credincioși. A atârna de părinți, a nu fi independent financiar nu e cool.

Cântecele din această categorie pot fi din perspectiva cuminte și tolerantă a femeii, care tolerează escapadele amoroase ale partenerului: „E golan, e vagabont, dar n-am ce-i face,/ Tot acasă se întoarce" (Adi de la Vâlcea – *E golan, e vagabont*). În această ecuație relațională femeia e nucleu al stabilității conservatoare, iar bărbatul forța centrifugă. Deși în lumea reală *bagabonții* sunt *amărâți*, în universul de discurs al manelelor apar ca șmecheri aspiranți care încep să facă bani: „Sunt vagabont, vagabont/ Plin de bani de câțiva ani" (Copilul de Aur – *Sunt vagabont*).

Golăneala e punctul din care băiatul cuminte se strică și devine șmecher aspirant: „Se întreabă toată lumea cum în viață am reușit,/ Am crescut cu vagabonții și uite așa m-am șmecherit" (Copilul de Aur – *Sunt vagabont*).

Bagaboantele, prostituate sau femei cu moravuri libertine

Corespondentul feminin al bagabontului este *bagaboanta.* La fel ca *bagabontul*, *bagaboanta* este fata pe stradă – însă strada, spațiul public aparține bărbaților, o fată nu are ce căuta pe stradă. Ea nu poate să facă *combinații,* afaceri, singura ei șansă de a face bani este să-și vândă trupul. Pornind de aici, *bagaboanta* desemnează, în sens tare, prostituata și în sens slab, derivat, fata cu moralitate îndoielnică, ce schimbă partenerii sexuali – sau lasă, după comportament, impresia asta, de comportament libertin. Mai exact, *a merge la bagaboante* are sens de a frecventa prostituate. Sensul derivat poate fi pus în evidență de remarca unui lăutar care, la o nuntă, urma să se producă după o solistă de muzică dance, „stai să termine *bagaboanta* asta"; era *bagaboantă* fiindcă era îmbrăcată într-o fustă mini și un tricou care-i dezgolea un umăr; în plus, profesiunea de solist sau lăutar nu e una onorabilă pentru o femeie, pentru că o aduce în contact cu oameni beți care nu se controlează, vorbesc urât și vor să pipăie.

Prostituția, faptul de *a merge la bagaboante,* nu are statut de excepționalitate în Ferentari. A frecventa prostituate nu e o rușine, semn de moralitate dubioasă sau de incapacitate de a obține sex altfel – ci, din contră, e semn de masculinitate. Virilitatea se demonstrează făcând sex cu cât mai multe femei, nu contează că gratis sau pe bani: în cuvintele lui Radu, „să te duci la bagaboante înseamnă să arăți că ai bani să le plătești și p... să le f...". Moralmente, e deci în regulă să mergi la prostituate, mai ales când ești căsătorit – fiindcă, paradoxal, e semn de fidelitate: cum o cerință socială impune bărbatului să-și demonstreze masculinitatea prin sex cu cât mai multe femei, în timp ce o alta îi cere să fie fidel, recursul la sex pe bani e cea mai bună formulă de a împăca aceste două principii de conduită, fiindcă „dacă merg la curve înseamnă că n-o înșel, că nu fac relație".

Cum *bagabonții* nu au, de regulă, bani, se întâmplă să meargă în grup la prostituate, ca să iasă mai ieftin: „la cantitate mare, se face discount" (Radu, 24 de ani). Ceea mai ieftină posibilitate de sex cu prostituate este *poșta* sau *gangbang*-ul (expresia americană a pătruns în limbajul din Ferentari și desemnează același lucru, un grup de bărbați care fac cerc în jurul unei prostituate care le face pe rând sex oral și îi masturbează). Prostituatele sunt parte din peisajul oricărui club de manele – Stoichiță (2011) dezvăluie, de pildă, faptul că deasupra clubului Million Dollars funcționează un bordel; mai mult de atât, o discotecă de manele din orășelul de lângă satul meu, cu program de lăutari, are trei animatoare, în fapt trei (cvasi)prostituate. De asemenea, o ieșire în oraș poate include, pe lângă mers *la lăutari* și în cluburi de house, și mers la *striptease*, *la dansatoare*. Când ieșeam în cluburi cu Radu și nu agăța nimic, insista să mergem la striptease. În opinia lui, animatoarele din cluburi de striptease au cea mai bună prestație sexuală dintre prostituate, „dansatoarele se f... cel mai bine pentru că știu să se miște, te rup"; cu toate astea, nu fusese niciodată cu vreo animatoare, dar avea convingerea asta din discuții cu alți băieți. În plus, dansatoarele au dreptul de a refuza, poți să-i faci o șampanie, să-ți stea pe genunchi toată seara și să nu vină cu tine, să plece cu altul cu mai mulți bani. Dansatoarele nu intră neapărat sub eticheta de prostituată, sau, dacă intră, sunt unele de rang superior, fapt care, în manele, se vede în faptul că protagonistul poate să aibă o relație cu o balerină. Într-un hit bagabonțesc din anii '90 al lui Doru

Calotă, *Ramona*, se aduce un elogiu în tonuri neașteptat de delicate unei *balerine* (i.e. dansatoare la bară) dintr-un bar din Slatina: „În bar la Viena/ Dansează Ramona,/ Asta-i balerina/ Ce-mi fură inima./ Șampania curge în barul Viena,/Se sparg milioane/ Când joacă Ramona". OK, piesa este o comandă din partea patronului barului („domnul Chira"), făcând publicitate mascată locului – dar tot frapează tonul lejer, lipsit de inhibiții morale, în care tratează o profesie chestionabilă. Nu altfel stau lucrurile într-un hit 90s de-al lui Adrian Minune, *Dansează Carmina*. Dar, asemenea *smardoiului*, *balerinele* dispar din universul de discurs al manelelor după 2005.

Bagaboante și femei pe interes

Or, deși *bagaboantele* sunt intens prezente în discuții, deși mersul la prostituate e și el motiv recurent – *bagaboanta* e mult mai puțin reprezentată decât *bagabontul* în manele. De ce?

Un prim motiv e că, spre deosebire de *bagabonți*, *bagaboantele* nu sunt cool, ci, din contră, ființe aflate sub stigmă morală. Stigma morală se vede și din statutul lor – dacă a fi *bagabont* e o etapă de viață, un *bagabont* putând oricând să se cumințească și să devină *băiat bun*, o *bagaboantă* nu poate evolua spre o *fată cuminte*, nu-și poate recupera onorabilitatea, cel puțin în discursul normativ al oamenilor; în lumea reală lucrurile sunt cu siguranță mai complicate. Oricum, un bărbat așezat se poate lăuda cu perioada lui de *bagabonțeală* – o fată niciodată.

Al doilea motiv ține de un specific retoric al lăutăriei – *bagaboantă* este în sensul tare un cuvânt urât, injurios, iar lăutarii evită cuvintele urâte. *Bagaboantă* este un cuvânt care ține de un vocabular privat, ce nu se folosește în public, iar lăutarii, ca artiști comunitari, exprimă într-un sens adevărurile „oficiale", publice, ale audienței; ca să exprime filozofiile private, ei recurg la registrul de *caterincă*, întrucât ironia, gluma, permite exprimarea unor adevăruri private, suspendă (până la un punct) distincția public-privat, conform raționamentului „hai, mă, că e caterincă, ce dracu", nu mai știi de glumă?".

La fel se întâmplă cu termenul *bagaboantă*: Nu este tot atât de tare ca termenul *curvă*, pentru care funcționează ca un eufemism (iar eufemizarea este o strategie discursivă prin care lucrurile sunt

scoase din submersia spațiului privat și exprimate public), dar rămâne un cuvânt urât. În locul *bagaboantei* avem de cele mai multe ori femeia *perversă, pe interes*, formule ambigue care păstrează aparența decenței și care nu trimit cu necesitate la realitatea univocă a sexul plătit.

În manelele bagabonțești ale anilor '90, prostituția și *bagabonțeala* feminină sunt teme marginale, dar cu o oarecare consistență; în manelele anilor 2000 tema prostituției dispare, fiind abia sugerată. Pentru a arăta evoluția stilistică a temei, o să iau spre comparație două manele, una din anii '90, *Producătoarea,* aparținând lui Robert Calotă, și alta din 2012, *Dacă dragoste nu e,* creată de producătorul și interpretul ASU. Ambele piese sunt în registru de caterincă, de ironie obraznică.

Mai întâi o să discut piesa lui Robert Calotă. În prima strofă, bărbatul își sună iubita și descoperă că nu e acasă. Refrenul dezvăluie că fata este prostituată *de centură,* că-și face banii prestând sexual pentru șoferii profesioniști din Turcia: „Gabriela, Gabi fată,/ Oprești TIR-urile pe stradă,/ Ai înnebunit pe turci,/ Ești frumoasă și produci". Ironia se simte cel mai bine în versurile care urmează, care asociază cinic hărnicia, o calitate umană demnă de laudă, cu activitatea de prostituată: „Nimenea nu te întrece,/ De faci pe zi opt sau zece". Nemulțumit că nu o găsește acasă, bărbatul amenință că, pe baza informațiilor de la Poliție, o să dezvăluie familiei fetei detaliile despre sursa ei secretă de câștig: „Știu dosarul tău, măi fată,/ Și-am să-i spun și mamei tale". Frapează bogăția de detalii explicite, care leagă aproape o poveste, ca în muzica lăutărească. Fata e o prostituată care *produce* agațând șoferi turci de TIR, prestând profesional de opt sau zece ori pe zi; deși este o profesionistă cu dosar la Poliție, familia ei nu știe totuși cu ce se ocupă.

În anii 2000, tema prostituției dispare sau este abia sugerată, cum face ASU în maneaua citată, afirmând că femeile se vând pentru bani și că bărbatul înstărit n-are decât de câștigat din asta: „Dacă dragoste nu e,/ Hai s-o facem pe lovele". Caterinca vine în cazul ăsta nu din supralicitarea potenței financiare/ fizice/ virile (cum se întâmplă de obicei), ci din cinismul propunerii erotice: „Hai, gagico, hai cu mine, urcă-te-n mașină,/ Dacă vrei să-ți dau bani mulți să-ți iei haine de firmă". Nu e prostituție efectivă ca în maneaua lui Robert Calotă; e

doar insinuarea ideii că orice femeie poate deveni, sedusă de portofelul partenerului, cvasiprostituată.

Prin urmare, după jumătatea primului deceniu al anilor 2000, retorica manelelor pune surdină și cenzurează referirile prea explicite, motiv pentru care *bagaboanta* apare cu sensul ei slab, de femeie *perversă, pe interes* și cu moravuri libertine. O parte din aceste piese sunt pe formula de blestem, care blamează femeia necredincioasă că și-a părăsit bărbatul.

Motivul femeii necredincioase, preluat din muzica lăutărească

Formula blestemului femeii necredincioase, ca să fac o paranteză, este preluată din muzica lăutărească. O piesă clasică din registrul muzicii lăutărești este *Moșule, te-aș întreba.* Piesa pornește de la cea mai puternică fantasmă de abandon din detenție, aceea de a fi părăsit de familie și copii în timpul încarcerării. Versiunile din timpul comunismului (Romica Puceanu, Doru Siminică, Ionel Tudorache) trec sub tăcere episodul detenției (e sugerat doar – „Și spunea că nu te-așteaptă/ C-ai lăsat-o supărată,/ Cu copiii lângă ea", în versiunea Puceanu); piesa debutează cu un bărbat întors acasă, nu se știe de unde, care întreabă un bătrân dacă nu i-a văzut nevasta, iar acesta îi răspunde că a văzut-o pe stradă, îmbrăcată în roșu (aluzie la faptul că a devenit o femeie de moravuri ușoare, fie prostituată, fie doar disponibilă sexual). În versiunea lui Puceanu, piesa se termină cu un prezumptiv final fericit, că femeia ar vrea împăcarea, „să te-aducă la copii,/ Că ești tatăl lor dintâi,/ Să trăiți în fericire,/ S-aveți cu toți zile bune"; în versiunea lui Siminică, piesa ia sfârșit în vag poetic, cu regretele bărbatului, „Dac-o vezi pe mândra mea,/ Spune-i că mi-e dor de ea,/ De mă doare inima./ Chiar dacă e supărată,/ Eu n-am s-o uit niciodată". Ambele versiuni păcătuiesc prin prea multă stilizare, nu lasă să se strecoare misoginismul feroce și retorica crudă a publicului trecut prin pușcării; sunt piese care se îndepărtează de originea lor de folclor dc detenție și neutralizează efecte prea dure, și în primul rând furia, frustrarea și resentimentul, pentru a deveni plăcută urechilor *gadje* de burghezi: apelativul „mândra mea", ca să dau un exemplu

flagrant, nu este în niciun caz o formulă de adresare tipică acestui public și zgârie la ureche, fiindcă vine din folclorul românesc.

Versiunea lui Marin Doru, publicată pe casete *samizdat* în timpul comunismului, redă demnitatea de cântec de detenție piesei; de altfel acest lăutar, nedreptățit de posteritate, a fost crescut în Ferentari, a fost el însuși încarcerat și s-a specializat în cântece de detenție, fiind, asemenea lăutarilor de manele de azi, protejat al interlopilor. Prin urmare, Marin Doru vine de acolo, e dintre ei și pentru ei.

Versiunea lui Doru dă pe față ceea ce versiunile anterioare ascundeau pudic. Moșul îi spune verde fostului pușcăriaș: „Am văzut-o la șosea/ C-un bărbat de seama ta"; *șosea* indică faptul că femeia a devenit (un fel de) prostituată, *o curvă* (în cuvintele lui Doru). El îi mai spune că fosta soție se plânge că, în timp ce era cu pușcăriașul, „urâtă viață ducea". Piesa nu face dreptate tuturor părților, nu le împacă, așa cum se întâmplă în versiunile lui Siminică și Puceanu, ci, fiind adresată unor interlopi, foști pușcăriași, se face purtătoarea punctului macho de vedere al acestora și le dă dreptate, așadar, femeia e o mincinoasă, care nu merită să scape de judecata divină – întrucât realitatea e alta, anume că fostul pușcăriaș a răsfățat-o: „Cu drag furam pentru tine/ Și ți-ai bătut joc de mine,/ Mă duceam, mă ridicam/ Și pentru tine furam./ Ți-umpleam mâna cu inele/ Și mi-ai făcut numai rele". Prin urmare, femeia nu știe să-și aprecieze bărbatul care riscă pentru ea, furând ca s-o răsfețe, mai mult, ea se plânge că a avut viață *urâtă*, iar acest punct de vedere care se victimizează macho este autentic, de acolo, din acea lume în care bărbatul are întotdeauna dreptate și femeia întotdeauna vinovată. De asemenea, reacția bărbatului trădat respiră aceeași autenticitate, el nu iartă și regretă emo ca la Siminică, ci, sub imperiul furiei și frustrării, amenință și blestemă: „să nu crezi, curvo, vreodată/ C-o să scapi de judecată/ .../ Când te-oi blestema o dată,/ Niciun popă nu dezleagă/ .../ Să te bată Dumnezeu/ Atât cât te-am iubit eu". De remarcat că *mândra* lui Siminică devine aici *curvă*, în acord cu retorica misogină de pușcărie legată de femeile care-și trădează bărbații, îi lasă în momentele cele mai grele, când sunt încarcerați.

Fiindcă nu întotdeauna sugestia joacă în favoarea artei – și în niciun caz în folclorul de pușcărie, care, când exprimă furia și frustrarea, nu se încurcă în perifraze, aluzii și metafore. Poezia detenției

dezvăluie universul mental al unor oameni preocupați de lucuri foarte bazale; este un univers al lucrurilor brutal de concrete, legate de supraviețuire, nicidecum al vagului poetic și metafizic, or, cu cât poetica se ține mai aproape de acest grad zero al scriiturii, cu atât va primi mai multă forță și autenticitate. De-asta consider că versiunea lui Marin Doru la *Moșule, te-aș întreba* este superioară celor anterioare, de-asta Marin Doru este un lăutar egal de valoros: el captează adevărul dureros al unei lumi de marginali și îl livrează impecabil, în autenticitatea lui.

Spre deosebire de manea, muzica lăutărească sau ascultările pot exprima într-o măsură mai mare adevăruri private, în nuditatea și seriozitatea lor. De ce? În primul rând, dacă maneaua e cântec de petrecere care trebuie să distreze, ascultările sunt muzică *de suflet*, trebuind, așadar, să exprime niște adevăruri mai personale, mai private. În al doilea rând, cum zicea un lăutar, ascultările trebuie să aibă o poveste, în timp ce manelele nu; îngroșând puțin distincția, manelele sunt poezie, în timp ce ascultările sunt (cvasi)narațiuni, iar o narațiune nu se poate construi (doar) pe ambiguitate, sugestie și elipsă, ca poezia/ maneaua, ci are nevoie de detalii vrând, nevrând private, ca să se construiască drept poveste.

Această versiune a piesei a reprezentat un cap de pod, mulți lăutari copiind retorica și unghiul de abordare al lui Marin Doru; cea mai reușită piesă e *Pe Sinești pe magistrală* a lui Maru din Chitila, alt lăutar de circuit închis, favorit al interlopilor (al Clanului Sportivilor, printre alții). Piesa lui Maru este chiar mai transgresivă, povestea mai detaliată (cu nume de baruri, înfățișare la tribunal etc.), iar misoginismul complet scăpat de sub control („Frunzuliță de cicoare,/ Curva-i curvă până moare,/ Se dezbracă doar de țoale,/ Arfele nu și le-aruncă/ Decât în pământ când intră”). Învinovățirea femeii se păstrează, de asemenea blestemarea ei, „Să fii, curvă, blestemată,/ Să nu ai noroc, nici soartă,/ M-ai păcălit viața toată”. Faptul că se prostituează sau nu este secundar, ea rămâne oricum o *curvă*; o femeie, prin natura ei, *trădează*, nu se împărtășește din valoarea masculină a onoarei.

Învinovățind femeia

Margaret Beissinger (2007) are o observație foarte acută – că manelele exprimă punctul de vedere al bărbatului heterosexual, niciodată (sau foarte rar) al femeii. Or, pornind de aici, în cazul manelelor de despărțire, vinovată trebuie să fie femeia.

Sorinel Puștiu (*Vagaboanta vieții mele,* 2009) vorbește despre o femeie *perversă,* care *o viață a mințit* și pe care, în consecință, protagonistul nu o mai poate iubi, „Pentru mine ești o hoață,/ Tu mi-ai luat pofta de viață", deci l-a aruncat în depresie. Din obiect al adorației, femeia necredincioasă devine o simplă *bagaboantă*, „tu ești femeia ce-o iubeam odată/ Și-acum ai rămas o simplă vagaboantă". Din această fundătură neagră, bărbatul înșelat își aruncă blestemele neputincioase: „Să te bată Dumnezeu/ C-ai distrus sufletul meu,/ Să-ți facă inima neagră/ Când ți-o fi lumea mai dragă". Prin urmare, *bagaboantă* funcționează aici ca o injurie ce vizează moralitatea îndoielnică; nu trimite la profesia de prostituată.

Or, formula blestemului salvează onoarea masculină – de unde popularitatea lui în manele. Cu cât mai arzătoare dragostea bărbatului, cu atât rana mai adâncă și deci mai dur blestemul. Poate cea mai puternică piesă dedicată temei e o preluare târzie de-a lui Florin Mitroi, *Am iubit o bagaboantă.* Piesa, apărută în 2010, e creația lăutarului Alex de la Caracal și în varianta acestuia este o manea destul de plată despre un bărbat trădat de o *bagaboantă de pe stradă,* care nu se ridică la exigențele morale ale acestuia. În versiunea elaborată a lui Mitroi, piesa capătă tridimensionalitate și adâncime, bărbatul trădat în dragoste *se arde* cu *o balerină*/o animatoare, chiar dacă balerinele au dispărut din universul de discurs al manelei recente, Mitroi, lăutar credincios universului său brutal de discurs, le folosește încă. Oricum, dacă în piesele *bagabonțești* din anii '90 Mitroi se dovedește un campion al misoginismului și al libertăților licențioase de expresie, aici misoginismul e ținut sub control, iar vulgaritățile lipsesc: ce rămâne ca patent Mitroi e exprimarea directă, care preferă autenticitatea expresiei nude, a metaforei sau spunerii învăluite. Forța piesei vine din autenticitatea ei psihologică, mai exact din oscilațiile emoționale, definitorii pentru bărbatul trădat în iubire ce se învârte în interiorul unor obsesii, mereu aceleași, din

care nu poate scăpa. Oscilațiile emoționale sunt vizibile în balansul temporal, cu verbe la trecut care dau seama despre o poveste sfârșită („Am iubit o balerină"), alternate cu cele la prezent („După ea eu mă topesc"), semn că, deși devenită trecut, pentru erou iubirea este încă vie. Aceeași funcție o are și ancadramentul de persoana a 1a („Am să spun la lumea toată"), rupt de inserturi de adresare directă („Hai, spune, hai, spune"), precum și afirmațiile contradictorii: protagonistul vorbește când frumos despre *vagaboantă*, ca despre un suflet pur, necorupt, cu toată reputația dubioasă („Și ce dacă-i bagaboantă,/ Am să spun la lumea toată/ Că e o fată curată"), când urât, „N-am știut că e o bagaboantă/ Și umblă cu toți golanii de pe stradă". Examinate atent, afirmațiile contradictorii dezvăluie totuși o succesiune: în prima parte a piesei, bărbatul, bântuit de nostalgii, e dispus la iertare și se umilește cerșind iubirea, „Hai, spune, hai, spune/ Că mă mai iubești,/ Hai, spune, hai, spune/ Că mă mai dorești"; în a doua parte, iubirea rănită se transformă în ură, pentru ca, în partea de climax de la sfârșit, impecabil punctată de solouri de saxofon, să evolueze spre sarcasm neputincios, „Ești falsificată,/ Ești perversă fată,/ Fată de pe stradă,/ Ești o bagaboantă"; această tranziție psihologică are și ea adevărul ei – eroul e un macho, iar ura dezlănțuită de la sfârșit salvează stima de sine a unui macho care în prima parte s-a umilit exhibându-și vulnerabilitatea, cerșind iubirea de la femeia care l-a trădat.

Piesele acestei secțiuni sunt în doi sau trei timpi, cum se vede dintr-o foarte frumoasă piesă a lui Cătălin Arabu și Copilul de Aur, *Am scris numele tău pe o floare de mai* – în momentul inițial, bărbatul își expune rana („Doar când aud numele tău,/ Tresar din somn și-mi pare rău./ De-ai fi atunci în fața mea,/ Din brațe nu te-aș mai lăsa"), pentru ca, în momentul următor, să își recupereze stima de sine, arătându-și tăria de caracter, voința, jurându-se că nu se mai întoarce la partenera trădătoare („De mai plăti în aur, în bani, în tot ce vrei,/ Nu vreau să te mai văd vreodată în ochii mei"). În momentul ultim, el își blestemă iubita („Am scris numele tău pe o floare de mai/ Și te-am blestemat iubire să nu ai,/ Să nu ai iubire, la fel ca și mine,/ Și de bunătate să n-ai parte").

Învinovățind bărbatul

Nu cunosc piese care să inverseze acest raport, femeia să-și blesteme iubitul sau să-l umple de imprecații. Chiar și în piesele targetate pe audiența feminină, femeia nu-și blestemă iubitul, cum se vede dintr-o piesă a Denisei & Play AJ, *Cum poți dormi fără mine*. În introducerea piesei, Play AJ dedică piesa *for the all the ladies,* fixând deci granițele audienței. Am semnalat în secțiunea anterioară că piesele de blestem au o structură de doi sau trei timpi, la momentul 1, este circuscrisă adâncimea suferinței, la momentul 2, decizia de a rupe, cu toată suferința, relația și la momentul 3, blestemul. Ei bine, la piesa Denisei, avem momentul 1, al suferinței, circumscris în termeni foarte acuți („Mă întreb noaptea cum îți vine, oare cum îți vine?/ Să dormi în pat fără mine, oare ți-o fi bine?/ Și acolo pe perna mea, chiar în patul meu/ Să dormi cu altcineva, să-mi faci mie rău"), avem chiar momentul doi, decizia de a rupe relația („Am să lupt cât am să pot/ Din suflet să mi te scot,/ Să te scot din inimioară,/ Să nu mă mai doară"), dar nu avem blestemul; din contră, vocea masculină promite, pocăită, că o să se schimbe: „Give me one more chance to show you/ How much i love you,/ I will change, i promise you,/ Cos I dont wanna lose you".

Prin urmare, femeia poate să acuze un bărbat de infidelitate sau trădare, dar nu să-l blesteme – asta ar contraria prea mult orizontul de așteptare al publicului. Totuși, un pas mai departe face Prințesa de Aur, într-o piesă din 2008, *Spune adevărat*. Piesa reprezintă un maxim de *empowering* feminin în universul manelelor, frapând printr-o franchețe și o forță aproape „masculină" a spunerii, în care lăutarul-femeie are tăria să-și exprime propriile nevoi emoționale fără a le mai filtra prin rama așteptărilor publicului masculin. În versuri, vedem o femeie care găsește curajul să-și acuze direct partenerul că nu s-a putut baza pe el, deși e bărbat: „Când ne-a fost mai greu,/ Am rămas doar eu,/ Eu la rău și tu la bine:/ De ce-ai renunțat la mine?"; piesa insinuează că ea, femeia, a fost baza economică, *a dus greul,* în cuplu. Din nou avem fermitatea renunțării la celălalt, în pofida suferinței („Și de-aș muri,/ Înapoi nu te-aș mai primi,/ Poți să mori, că nu mai vreau să trăiesc/ La tine să mă gândesc"), dar n-avem blestemul sau măcar imprecația, *ai fost un prăpădit, un ticălos*. În plus, deși are un

refren fredonabil, deși are forță și autenticitate, piesa nu a fost considerată ca având potențial comercial, încât casa care a produs-o nu i-a consacrat un videoclip. De ce? Probabil pentru că mesajul piesei mergea un pic prea departe față de cât putea publicul să ducă.

Două sau trei ecuații culturale convergente pot fi invocate aici – studiile dedicate spațiului mediteraneean, romilor sau postsocialismului. Astfel, studiile consacrate spațiului mediteraneean (Campbell 1964; Herzfeld 1985; Friedl 1962; du Boulay 1974) pun în evidență că percepția oamenilor tinde să supraevalueze bărbatul în dauna femeii. Dincolo de diversitatea lor, nu altfel stau lucrurile în comunitățile de romi (Tesar 2012; Stewart 1997; Engelbrigsten 2007).

Comentând din perspectivă feministă tranziția, Mihaela Miroiu (2009: 219) observă că postsocialismul a adus cu sine o resurecție a patriarhatului, pe care autoarea o pune pe seama invaziei „modelelor neotradiționale pentru femei". Ce neglijează cercetătoarea să spună e că, în mediile muncitorești, bărbații sunt mai puternic afectați în postsocialism. Așa cum arată Kidekel (2009), în tranziție, femeile s-au descurcat mai bine decât bărbații, pentru că și-au găsit joburi în zona serviciilor (buticuri, frizerii…), spre deosebire de bărbați, care, odată disponibilizați, nu și-au mai găsit de lucru, afundându-se în alcoolism și alienare. De asemenea, redescoperirea *modelelor neotradiționale* este o realitate valabilă pentru elite culturale și clasa de mijloc, în mediile mai puțin educate (unde nu se consuma cultură înaltă neointerbelică, ci TV) nu au contat așa de mult.

Cred că, în ce privește maneaua, altceva aduce patriarhatul în prim-plan. Vintilă Mihăilescu (*manuscris*) observă că maneaua, ca muzică a tranziției, propune o filozofie hobbesiană, în care cel mai tare are puterea – pe scurt, că stă pe un fel de darwinism social. Or, dacă privim maneaua ca muzică a ghetourilor, s-ar putea aduce în discuție Vaquant (2008), care observă că în mediul hiperpauper al ghetoului, definit de violență și o luptă acerbă pentru resurse foarte limitate, s-a impus un model hobbesian primar de relaționare umană; se poate face un pas mai departe și afirma că, în această ecuație primitivă, bărbatul este cu siguranță privilegiat. Or, nu cred că e hazardat să citim postsocialismul prin metafora ghetoului (recesiune

dură, lipsă cronică de resurse, izolare de spațiile bogate ale Europei[44], chiar dacă violența nu a ajuns la cotele lui Vaquant). Or, revenind la Miroiu (2009), cred că, în contextul tranziției, acesta e motivul pentru care s-ar fi produs o resurecție a patriarhatului – din cauza acestei regresiuni hobbesiene, în care cel puternic (prin forța lucrurilor, bărbat) impune discreționar regulile.

Fițele, mecanism de individualizare prin stil

Lucrurile sunt însă mai nuanțate. Maneaua nu exprimă întotdeauna o filozofie cu accente „reacționare”, reflexia României conservatoare profunde – sau nu după 2005, când modelul macho al *bagabontului* sau *șmecherului* a devenit tot mai puternic concurat de acela al *fițosului,* versiunea cu tentă metrosexuală a bărbatului. O să dau un exemplu despre puterea lui de fascinație. Eram în cel mai select bar de pe Prelungirea Ferentari și la o masă de lângă s-a așezat un grup. Erau patru bărbați cu două femei (cu certitudine nu soțiile lor) și toți se gudurau pe lângă bărbatul corpolent care făcea cinste; închinau și o dădeau cu *finețe de om, mare talent, fiță de bărbat* – deși bărbatul corpulent nu părea cert o *finețe de om*, râgâia și făcea glume de prost gust, „mă duc să mă piș și vă las amanet (adică pleacă fără să plătească)”, iar ceilalți râdeau ipocrit, „ce vrăjeală ai în tine, he, he, nu faci asta, că ești boier”. Când unul din *valeți*, la o închinare, a sărit cu *barosane* și *pumnul de fier*, bossul s-a enervat și a zis: „lasă-mă cu de-astea de neam prost, eu sunt fițos, bă”.

Deci: cine sunt *fițoșii*? Cea mai bună definiție a *fițosului* mi-a furnizat-o o tânără din zona burgheziei rome, ca fiind omul care *a uitat de unde a plecat*. A ți uita originile, a te separa de cei dintre care te-ai ridicat neagă unul din principiile constitutive ale acelei lumi, consituită din îmbogățiți recenți – principiu copios tematizat de manele, care repetă obsesiv că, *deși am bani, deși am ajuns boier, n-am uitat de unde am plecat*. Dino, fostul pușcăriaș, spunea și el că fratele lui bogat e fițos, „nu bea în barurile din Ferentari, bea acasă sau se duce

[44] Ideea, expediată aici pe două rânduri, va fi detaliată în capitolul *Proximități stilistice și contaminări gangsta*, secțiunea *Rapul și maneaua*.

în cluburi scumpe”. Giovanni Becali, într-o intervenție TV, face *o teorie a șmecheriei,* șocant de arogantă, sub care se vede acest model al fițosului: „eu sunt Giovanni Becali, mafiotul, șmecherul. Nu mă bag în seamă cu oricine”[45].

Manelele, care evită problematizarea disonanțelor, trec sub tăcere această separare a *fițosului* de restul lumii lăsând să se vadă din *fițos* doar preocuparea lui pentru rafinament și stil, preocuparea pentru modă; *fițosul* e în manele un fel de *dandy* sau, ca să citez o manea, versiunea manelistă a creatorului de modă Cătălin Botezatu („Ca mine nu e altul,/ Poate numai Botezatu”; Nyno, *Maneaua lui Botezatu*).

Bagabontul sau *șmecherul*, în calitatea lor de *self made men,* sunt băieți populari – *fițosul* un mic aristocrat, care vrea să pară ca băieții de club, *de bani gata:* „Prin Turabo și Mon Cher,/ Să agățăm gagici model,/ După ce le-am agățat,/ Cu gagicile-am plecat/ În Fratelli sau în Bamboo/ Să vadă ce ne poate capul/…/ Nu scăpăm din mâna femeilor,/ Suntem fița fițelor” (Frații de Aur – *Golani de Dorobanți*); de remarcat că cluburile și cafenelele citate au un aer exclusivist, de locuri în care nu se ascultă manelele – acestea sunt pomenite abia la sfârșitul piesei, când *fițoșii* ajung „la Milion sau la Hanul Drumețului”, două faimoase locuri de manele.

De altfel, o tradiție recentă arată un interes tot mai puternic al manelarilor pentru cluburile de house; când ieșeam *la lăutari*, Radu insista să mergem întâi într-un club de house, fiindcă, zicea el, „distracția la lăutari începe după trei noaptea, când vin șmecherii din cluburi”; deși un fin cunoscător al lăutăriei și manelelor, Radu avea un oarecare complex față de muzica anglo-americană, pe care o percepea mai cool decât manelele. Sau, în cuvintele lui Sușanu (*La lăutari*): „Unde mergem după ce plecăm din cluburi tari?/ La lăutari! La lăutari!”. Ce înțelegem de aici? Că, mai nou, nu poți fi cool doar prin manele, ca fan, că trendsetterii înșiși, *tăticii cool-ului manelar*, se legitimează prin recursul la alte genuri muzicale, din afară. La limită, că înșiși fanii își percep curentul favorit ca reprezentând un *cool* de mâna a doua. E *șmecherie* maneaua, dar mai *fiță* e *house*-ul.

---

45 https://www.youtube.com/watch?v=XmVenyGF3y4, accesat 12. 07. 2013.

Ce înțelegem de aici? Pe de o parte, ceea ce am afirmat deja, că manelele nu sunt o subcultură în sensul lui Hebidge (1979), ci un stil de viață cu granițe fluide, capabil de a îngloba și zone din afară, și, doi, un fel de autocolonizare, prin care nu mai găsești legitimarea în curentul muzical care te reprezintă, ci într-unul din afară. Că termenul de *autocolonizare* nu e excesiv o dovedește însuși interesul tot mai mare al lăutarilor pentru muzica dance autohtonă sau pentru importul unor mari succese din zona anglo-americană, cum se vede din nenumăratele coveruri ale ultimilor ani după piese din zona hip-hop (*Eu vara nu dorm* a lui Connect-R, *Ești sofisticată* a lui Maximilian), house (*Ca la meteo* a lui What s Up), sau RMB (*Man down* a lui Rihanna). Interesul tot mai pronunțat pentru zone muzicale din afară poate fi pus în evidență și din invitarea lui Connect-R la party-ul de deschidere din toamna lui 2012 de la restaurantul de manele Hanul Drumețului.

Publicul de *amărâți* însuși s-a schimbat – distracția nu se sfârșește cu ieșirea la lăutari sau la un meci de fotbal, ci implică și mers la mall, în special la AFI Cotroceni, unde nu se aud manele, doar muzică anglo-americană, iar decorul respiră aerul aseptic al globalizării standard, după model de asemenea anglo-american. Ceea ce atrage în astfel de locuri e – fără discuție – faptul că arată *ca-n Occident*.

Toate aceste evoluții recente trebuie puse în legătură cu mitologia *fițelor* și *fițoșilor*, consacrată pe piață odată cu emergența ultimei generații de lăutari de manele; mulți din reprezentanții ei sunt din familii bogate, lăutari la a doua generație, de regulă elevi la „Dinu Lippati" – aflați, așadar, la ani lumină de generația eroică a maneliștilor *self made*, care *au pornit de jos* (Petrică Cercel *dixit*) și au reușit învingând ororile și traumele economice ale anilor '90.

Ionuț Cercel e numele cel mai important aici, cel care a consacrat cuvântul *fitză,* un fel de capriciu, răsfăț, al oamenilor relaxați și cu bani („i-auzi ultima fiță de la Ionuț Cercel, täticule!", exclamă el într-o piesă, *Rupe haina de pe mine*). Dintr-o familie de lăutari (Cercel), debutând fulminant la 11 ani, Ionuț Cercel și-a construit imaginea unui băiat precoce, răsfățat de familie și femei, îmbrăcat după ultima modă (chiar dacă această ultimă modă înseamnă de cele mai multe ori niște costume sclipicioase și cam prăfuite cu iz *mafioso*); pe scurt, o alternativă *decadentă* la celălalt mare băiat pre-

coce al industriei, Babi Minune, a cărui imagine este de mic *self-made-man*, devenit star din cerșetor pe străzile Ploieștiului. Vocea lui Ionuț Cercel susținea personajul, fiind ambiguă sexual, afectată și plină de rococouri. O piesă reprezentativă e *Rupe haina de pe mine,* lansată în 2010, când Ionuț Cercel avea 11 ani și o voce încă prepuberală. Într-un curent muzical în care rolurile sunt prescrise strict, în special pentru bărbați, precocele Ionuț Cercel cere *la caterincă* femeii să-l violeze, „rupe cămașa de pe mine,/ că ai verde de la mine", i.e. permisiunea mea. Transgresiunea e radicală, din agent activ și plin de forță, bărbatul devine aici obiect pasiv.

În afara lui Ionuț Cercel, există o întreagă generație de lăutari care au explorat latențele metrosexuale și decadente ale *fițelor* – Marius Olandezu, Alberto Briliantu, și chiar și lăutari din generații mai vechi au preluat mișcarea (Florin Salam, Copilul de Aur, Sorinel Puștiul), semn că trendul e consistent, nu e doar de un sezon. Inversarea polarităților de gen e frecventă în aceste piese – astfel, în cel mai puternic hit al anului 2011, *Ia-mă, viața mea, în brațe*, personajul lui Florin Salam se adresează afectuos iubitei cu *șefa mea* și, cum se vede chiar din titlul piesei, cere afecțiune („Ia-mă, viața mea, în brațe,/ Bine la inimă îmi face"). Un pas mai departe pe această asumare masculină a vulnerabilității face Marius Olandezu, într-o piesă cool, puternic influențată de RMB (*Give me love*): „Ia-mă, du-mă acasă, mi-e-mi convine,/ Fă cu viața mea ce îți place ție./ Ia-mă, viața mea, du-mă cu tine,/ Toată iubirea ta să o port cu mine". Clipul subliniază, de asemenea, fragilitatea, *finețea* masculină: solistul apare în compania a doi bodyguarzi (sau șmecheri?) fioroși, în poziție de luptă (cu pectoralii umflați și pumnii strânși), cărora lăutarul le ajunge la umăr.

De asemenea, în astfel de manele, fata poate să aleagă, nu doar să se lase aleasă, cum se vede dintr-o manea mai veche (*Ești fițos, mare fițos* – Copilul de Aur și Laura Vass), una de pionierat a seriei (2007): „Aseară mi-am tras mare gagic,/ El are talent și mare șic". Cei care o cântă, Copilul de Aur și Laura Vass, au format în epocă primul duet de *fițosi*, de *cool kids* manelari, fiind propulsat pe această orbită de cool cu parfum anglo-american de apariția lui Sorin Copilul de Aur într-un film produs de Pro TV, *Poveste de cartier*, un fel de film gangsta cu actori maneliști.

Alt caz de repoziționare a rolurilor de gen are în vedere reconfigurarea tipurilor de dorințe. În ecuația tipică, femeia ține să fie frumoasă, *cea mai frumoasă,* extrăgându-și stima de sine din admirația privirilor masculine pofticioase: „Dă-te` mare, c-ai valoare,/ Dă-te mare, c-ai cu ce,/ Mișcă-te ca șarpele" (Mihăiță Piticu, *Mișcă-te ca șarpele*). Bărbatul, în acest caz, este fie admiratorul, fie cel ma adesea posesorul acestei frumuseți supreme, pusă pe același palier cu mașina bună, mobilul de firmă etc.: „Ce nevastă am/ după neckerman,/ frumoasă de pică,/ de mare elită" (Bursuc Piticu, *Ce nevastă am*).

Manelele despre fițoși pot inversa această logică tradițională, bărbatul devenind obiect al dorinței, hrănindu-și stima de sine din privirile feminine, din complimentele pe care fetele i le adresează: „Sunt apreciat de fete,/ Invidiat de băieți./ Am dulceață și finețe,/ La mine găsiți ce vreți./ Fetele îmi fac complimente/ Că-s cel mai dulce băiat:/ Care fată nu-și dorește/ Să aibă un briliant." (Alberto Briliantu – *Fița Briliantului*)

Or, judecând după răstrângerea drastică a manelelor despre *șmecheri* în favoarea celor despre *fițoși*, nu e hazardat să presupunem că *șmecherii* și-au pierdut din aura de cool. Manelele fac standardul de cool al zonelor ca Ferentari; or, dacă manelele despre *șmecheri* s-au restrâns, înseamnă că nu se mai cer pe piață, că au apărut modele concurente. Iar acest model alternativ este tocmai cel al *fițosului*. Pe stradă, schimbarea de accent poate fi sesizată în înmuierea diferențelor vestimentare de gen – de câțiva ani, băieții au început să poarte tricouri sau cămăși polo roz. Când am întrebat dacă asta nu e cam gay, mi s-a răspuns, trăgându-mi-se cu ochiul, că rozul e *fiță,* un fel de avangardă în materie de cool și tupeu. De asemenea, băieții se epilează sau se rad pe tot corpul, nemaifiind un tabu să frecventezi, ca băiat, un salon de cosmetică. Pe scurt, trebuie să fii *băiat fin,* încât cineva care face paradă excesivă de masculinitate poate fi taxat ca *țăran.*

Pe scurt, *fițosul* e un gen de om pentru care șmecherie înseamnă în primul rând vrăjeală și seducție, nu tunuri și inginerii economice. În astfel de piese, șmecheria și fanfaronada migrează din zona economică în aceea *soft* a relațiilor de gen. Fantasma puterii este înscenată diferit în acest caz: șmecherie nu mai înseamnă bani și potență financiară (chit că banii rămân o precondiție fantasmatică), ci seducție și stil; fițosul nu cumpără femei, ci le seduce prin *vorbă dulce* și ra-

finament vestimentar. Fițosul se bate în stil cu ceilalți bărbați, nu în potență financiară, chiar dacă mutația se petrece în interiorul aceluiași cadru de consum ostentativ. E tot *bigness*, dar *bigness*+stil. Mutația e consonantă cu o evoluție sesizată de Vintilă Mihăilescu (2011) într-un articol consacrat caselor făloase din Maramureș. Un trend de ultimă oră sesizat de antropolog arată că țăranii care vin cu bani din Vestul Europei încep să-și decoreze casele în stil rustic, sunt, așadar, atenți la detaliul stilului: nu e suficient să ai o casă mare, ea trebuie să fie frumoasă, deci să aibă stil. La fel în manele, banii nu mai sunt suficienți ca să te individualizeze – trebuie să ai și stil.

De unde această evoluție? În general, când se vorbește de manele, ele sunt tratate ca reprezentând un domeniu inerțios, reprezentând valorile conservatoare ale segmentului cel mai puțin educat al societății. Nimic mai fals. La fel ca restul societății, fanii de manele se schimbă și ei; poate mai lent, dar se schimbă. Așa cum pune în evidență Barometrul de Consum Cultural 2005, manelarii, chiar dacă nu citesc, sunt consumatori avizi de tehnologie, mai mult, își iau informațiile de la tv și de pe net – pe scurt, sunt racordați la prezentul tehnologic și gadgeturile sale; la fel ca restul societății, au trecut prin moda messenger și, când acesta *s-a fumat,* au migrat spre Facebook, încât la ora actuală mulți dintre ei au profil pe acest site de socializare, care a lăsat urme inevitabile și în manele.

În al doilea rând, încă de când m-am mutat în Ferentari, unul din cuvintele cel mai des auzite a fost *civilizație,* obsesia românilor. La fel ca restul țării, și locuitorii acestui cartier socotit *înapoiat* se împărtășeau din obsesia națională – și în aceeași formă, că în cartier oamenii din jur nu sunt *civilizați* (aruncă semințele pe jos, vorbesc tare…), în timp ce ei, cei care vorbeau, erau așa, *civilizați.* Ce ne spune asta? Că la fel ca restul românilor, au același complex autocolonizator și că, în consecință, doresc să-l depășească, să iasă din conul de stigmă al *înapoierii* de care sunt acuzați de cel puțin 10 ani și să intre și ei în rândul lumii *civilizate.*

Civilizația sau omul civilizat nu au pătruns ca topoi în manele – probabil pentru că, la fel ca educația deficitară, discriminarea etnică sau sărăcia, reprezintă un complex dureros și ca atare este refulat, îngropat în subconștientul acelei lumi; nu a pătruns deci în imaginarul oficial reprezentat de manele, dar și-a găsit un substitut: *fițosul*, omul

care se individualizează nu prin bani, ci vrând să se rupă de lumea din care s-a ridicat, vrând să fie altfel.

Concluzii

Publicul manelelor se percepe ca fiind unul urban, definitorie pentru această percepție fiind distanțarea de categoria *țăranilor*, ironizați și văzuți ca adunând cele mai rudimentare și mai puțin recomandabile comportamente. Există două categorii de fani, unii atrași de latura pop, mai tineri și mai emancipați, și unii mai atrași de latura etno, preferând concertelor versiunile de studio; ei formează nucleul dur al fanilor, având o filozofie mai conservatoare decât primul gen de fani.

Chiar dacă publicul sărac e majoritar în ce privește maneaua, dimensiunea de gen are figuri prototipice: de pe o parte, figuri masculine ca *bagabontul*, prima etapă în formarea unui *șmecher*, pe de altă parte, *bagaboanta* și *fata cuminte*. Dacă *bagabontul* are parte de o imagine relativ binevoitoare, *bagaboanta* e complet descalificată moral, desemnând fata ce poate fi cumpărată ușor. Viziunea are, așadar, parte de accente patriarhale, independența femeii fiind sancționată. Pe de altă parte, emergența unei noi categorii (*fițosul* și *fițoasa*), după a doua jumătate a anilor 2000, pune în evidență o emancipare de patriarhalism și de construcția conservatoare a rolurilor de gen, *fițosul* aducând o versiune metrosexualizată a bărbatului, care împrumută caracteristici feminine: își demonstrează superioritatea nu prin posesiuni sau bani, i.e. prin putere, ci prin *stil* – fiind preocupat de modă; în plus, de multe ori acceptă un rol pasiv, lăsând femeii inițiativa. Bogăția (i.e. consumul ostentativ) rămâne o precondiție – ce se modifică sunt termenii consumului: de la localurile cu balerine ale anilor '90 se trece la malluri aseptice și saloane de bronzat.

Șmecheri și barosani. Publicul bogat și reflectarea lui în universul de discurs[46]

Rezumat: Cum manelele se susțin semnificativ din prestații live la evenimente, multe din ele de către interlopi, în universul de discurs se resimt prin forța lucrurilor influențe. Lucrarea analizează procesul prin care se creează mesajul șmecheriei (din „împreuna lucrare" a lăutarilor și a clienților din zona economiei gri sau subterane) și, totodată, încearcă să-l descifreze, atât la nivel de semnificații (*ce* se spune), cât și la nivel de poetică (*cum* se spune). Șmecheria e o valoare privată și clandestină care, pentru a deveni publică, are nevoie de acoperirea ironiei să se exprime, de aluzii și elipse. Totuși, în cazul manelelor din anii '90 și al celor dedicate emigrației, această poetică a tabuizării se relaxează. Evoluția în timp a temei marchează o restrângere drastică a temei, încât, din 2012 încoace, șmecherii și șmecheria dispar practic din universul de discurs.

Obiective

Întrebarea principală a acestui capitol este dacă manelele trăiesc (și) din bani informali sau ilegali, cum influențează această colaborare universul de discurs al manelelor.

---

46 O versiune simplificată a acestui capitol a fost publicată, ca articol, în Bogdan Iancu (ed.). 2013. *The Material Culture (Re)Turn in Anthropology: Promises and Dead-ends. Lucrările celei de-a VIII-a conferințe anuale a Societății de Antropologie Culturală din România.* București: Humanitas.

Pentru a răspunde la această întrebare mare, o să încerc, în prealabil, să elucidez alte chestiuni subsecvente: dacă industria se plânge de pirateria masivă și de puținătatea drepturilor de difuzare, atunci din ce surse suplimentare de venit își clădesc aceștia averile și își susțin modul de viață luxos? Dacă manelele trăiesc într-o măsură semnificativă din prestații live, cât de importanți sunt banii care vin din partea economiei informale? Dacă interlopii sunt clienții privilegiați, ce fel de relații există între cele două instanțe de joc (interlopi și lăutari)?

Odată elucidate aceste chestiuni, o să trec la partea următoare a analizei care privește universul de discurs, oprindu-mă, prima dată, la palierul unde interlopii își pun cel ma puternic amprenta asupra universului discursiv, anume asupra pieselor comandate. Apoi o să încerc să răspund la întrebarea: dacă interlopii comandă piese sau plătesc dedicații prin care să-și audă numele, vor ei să-și vadă reprezentat stilul de viață în ele? – și dacă da, cum?, argumentând că poetica pe care se construiește o secțiune a manelelor (cea de șmecherie, în special) e una care mizează pe exprimări metaforice, sensuri deturnate și tabuizări semantice. În finalul lucrării, o să încerc să răspund la întrebarea: dacă manelele au o relație atât de intensă cu interlopii, sunt ele carnaval (cum susține Stoichiță 2011) sau odă?, argumentând în favoarea ultimei specii.

Banii, din evenimente private și dedicații

Banii lăutarilor vin într-o măsură mai mică din drepturi de difuzare sau de autor și mai mult din „cântări”, din prestații la restaurante/cluburi sau la evenimente private, ca nunți, botezuri, majorate, petreceri aniversare. Dacă în anii ’90, industria se putea susține din vânzarea de albume apărute pe casete audio, după 2005-2006, expansiunea pirateriei pe internet, a downloadului, a diminuat drastic câștigurile din copyright ale lăutarilor de manele: „Pe radio nu se dau manele, la TV nu se poate chiar dacă face audiență... Soliștii câștigă mai bine din recitaluri decât din vânzarea de CD-uri [albume, *n.m.*]. De 3-4 ani vânzarea e la pământ. Nu neapărat că vin mai mult din concerte, evenimente, vin la fel, dar era mai bine dacă veneau din ambele părți. La noi ai voie să cobori piesele [să le downloadezi, *n.m.*]. La noi toți fac așa” (impresar, 43 de ani). Un material de pe site-ul

Taraf TV din 2011 susține că maneaua e genul cel mai piratat[47]. În plus, nici din difuzare media nu se scot bani – radiourile FM nu dau manele, iar canalele TV nu remunerează prestația lăutarilor. Încercările repetate ale industrei de a monetiza downloadurile ilegale au fost eșecuri, site-urile specializate pe download contra cost (Taraf TV și 3ași.ro) au eșuat. Un lăutar chestionat vizavi de planul maneliștilor de a pune pe picioare o asociație care să-i reprezinte în chestiunea obținerii de bani din copyright (ARAIEX) mi-a declarat franc că un hit contează doar că „te ține sus", deci în atenția fanilor, dar că financiar e nesemnificativ, banii venind, de fapt, din *cântări*, deci din live-uri la evenimente private.

Opinia este confirmată și de un articol din *Jurnalul Național*: „Nicolae Guță tocmai a primit un Disc de Platină pentru vânzări, dar grosul banilor îl câștigă tot din nunți și botezuri. Cine crede că din manele te îmbogățesti se înșală amarnic. Credeți ca s-ar mai duce el, Guță, la petreceri, să cânte câte 13 ore live dacă ar avea bani? S-ar mai risca să-i treacă iar glonțul pe la ureche?"[48]

Prin urmare, banii maneliștilor provin într-o măsură semnificativă de la clienți din zona economiei informale, din *cântări* la evenimente private. La o *cântare*, banii îi vin lăutarului și formației din două părți – din tariful pe care îl cere inițial (care ajunge la 10.000 de euro în cazul lui Florin Salam, arată un material realizat în 2011 de televiziunea Antena 1[49]) și din „șpaga", *bacșisul* pe care îl primește de la clienți pentru *dedicații* (a da bani pentru ca lăutarul să facă o urare celor apropiați, în timpul unei piese). În funcție de șansă, *șpaga* poate surclasa financiar suma obținută din tarif. În materialul realizat de Antena1, Florin Salam ar fi obținut din dedicații, la un botez, 13.000

---

47 Ciprisan. 2010. „STOP pirateriei online! Proiect inițiat de Taraf Media Production și furnizorii de internet". site-ul Taraf TV [15 septembrie] http://www.taraf.tv/index.php?option=com_content&view=article&id=218:stop-pirateriei-on-line-proiect-initiat-de-taraf-media-production-si-furnizorii-de-internet&catid=48:stiri&Itemid=78, accesat 14 octombrie 2011.

48 Dorian Cobuz, Dana Cobuz. 2006. „Guță Adevăratul". *Jurnalul Național* [9 septembrie] http://jurnalul.ro/vechiul-site/old-site/suplimente/editie-de-colectie/guta-adevaratul-30479.html, accesat 14 octombrie 2011.

49 http://www.youtube.com/watch?v=yfP0PUUdOcw, accesat 16 octombrie 2011.

de euro în doar două ore. Adrian Minune declara, într-un material realizat de *Jurnalul Național*[50], că într-o seară a făcut 60.000 de euro (dar că altă dată a strâns doar 150 de RONI).

În cazul celor mai cunoscuți lăutari, tarifele, arată Antena 1[51], sunt următoarele: Florin Salam ia 10.000 de euro, Adi Minune 7000 de euro (probabil pentru două sau mai multe ore de concert), iar Vali Vijelie 2500 de euro (probabil pentru o oră de concert). Pe site-ul www.theconcert[52], afiliat MediaPro Concert, tarifele pentru o oră de concert (actualizate pentru 2012) sunt următoarele: Sorinel Copilul de Aur și Formația de Aur – 3500 de euro, Adrian Minune – 3000 de euro, Babi Minune – 1500 de euro, Liviu Guță – 1500 de euro. În funcție de șansă, *șpaga* poate surclasa financiar suma obținută din tarif.

Interlopii, clienți privilegiați

Un lăutar bun trebuie să știe să manipuleze emoțional publicul încât să-l facă să ceară cât mai multe „dedicații". Un lăutar, observă etnomuzicologul Victor Stoichiță (2011), nu cântă niciodată pentru plăcerea lui, „E adânc înrădăcinat în tradiția lăutărească să nu te exprimi pe tine. Ei sunt percepuți ca *fabricanți de emoții*, mai mult decât producători autentici de emoție" (*idem.*: 13). Sau, în cuvintele unui lăutar citat de același cercetător, „Lăutarii sunt cei mai șmecheri și mai prefăcuți oameni. Tot ce vor e să facă plăcere" (*ibidem.*)

Pornind de aici, Stoichiță demonstrează că persoana întâi din versurile multor manele nu îl exprimă pe lăutar, ci publicul, sau, mai specific, pe cel care face dedicația. Cercetătorul arată că instanța rostitoare/ persoana întâi din maneaua *Bomba bombelor* a lui Sorinel Pustiul („Sunt bomba bombelor,/ Bossul boșilor,/ Capul mafiei,/ Cu mine să nu te iei") nu-i aparține lăutarului, ci este un fel de ramă ficțională pe care publicul este invitat să o îmbrace, să se simtă cineva

50 Carmen Preotesoiu. 2010. „Adrian Minune: Sunt mașină de făcut bani!". *Jurnalul Național* [26 octombrie] http://jurnalul.ro/campaniile-jurnalul/adrian-minune-sunt-masina-de-facut-bani-537199.html, accesat 4 noiembrie 2011.

51 http://www.youtube.com/watch?v=yfP0PUUdOcw, accesat 16 octombrie 2011.

52 http://www.theoconcert.ro/oferta-artisti-manele-i16.html, accesat 10 decembrie 2012.

important și astfel să dea *șpagă* la lăutar (*ibidem.*: 14). Altfel spus, „barosanul" nu e lăutarul, ci clientul, lăutarul e doar un releu între muzică și public.

Folosind instrumentele cercetătorului Alfred Gell (1992), Stoichiță discută în articolul citat cum, prin diverse „tehnologii ale fermecării" (volumul ridicat al sonorului, reverberație, efecte instrumentale, versuri etc.), manelele creează o lume alternativă centrată pe „emoția puterii" și a omnipotenței (*ibidem.*: 18). Ca să arăți că ești „bomba bombelor", parte din lumea fermecată a omnipotenței, trebuie doar *să marchezi banul* la lăutar și gata, ești între cei Aleși.

Clienții dedicațiilor, arată Stoichiță, sunt „șmecherii", cei care s-au îmbogățit pe seama economiei subterane (și care, neplătind impozite, nu figurează în topurile celor mai bogați români), sau tinerii care îi imită, „șmecherii aspiranți", care, deși dispun de resurse financiare limitate („n-au o chiftea în stomac", cum plastic se exprimă un lăutar), dau bani la lăutari pentru a părea la fel de potenți ca șmecherii adevărați (*ibidem.*: 21).

Cornel, unul din instrumentiștii intervievați de mine (35 de ani, orgă), explică de ce oamenii obișnuiți nu dau bani *pe lăutari*: „banul făcut ușor se duce la fel de repede. Oamenii care au muncit pentru banii lor nu-i pradă, nu-l aruncă pe lăutari, că au tras pentru ei... Din banii dați pe lăutari nu mai vezi nimic înapoi", mi-a explicat el, distingând astfel acest tip de câștig de cel provenit din munca salariată; în cuvintele unui lăutar faimos (intervievat de *Jurnalul Național*, 2006[53]), „Păi, dacă tu câștigi 4 milioane, îți permiți să îmi dai mie bacșiș?".

Consecința e că genul, care – cum am arătat – se susține financiar mai mult din evenimente și dedicații, trăiește într-o măsură semnificativă pe seama interlopilor, care își permit să organizeze petreceri cu lăutari de top, cum afirmă un lăutar în materialul apărut în *Jurnalul Național*, citat mai sus: „Noi, lăutarii, de la oameni d-ăștia ne câștigăm pâinea, de la afaceriști, de la hoți, de la oameni din lumea interlopă care au bani"[54]. Lăutarul spune că mai este invitat la *gene-*

---

53 Carmen Preotesoiu. 2010. „Adrian Minune: Sunt mașină de făcut bani!". *Jurnalul Național* [26 octombrie] http://jurnalul.ro/campaniile-jurnalul/adrian-minune-sunt-masina-de-facut-bani-537199.html, accesat 4 noiembrie 2011.

54 *Ibidem.*

rali, polițiști, de la care, de regulă, nu ia bani, întrucât aici cântă să-și facă prieteni, oameni puternici care să-l ajute la necaz. Faptul este consonant cu observațiile unuia din lăutarii *tradiționali* intervievați de Rădulescu (2004: 90), care afirma că : „P-ormă a început ăștia cu stilul de manele, care-a prins la pușcăriași". Observațiile empirice au arătat însă că nu sunt totuși singura lor categorie de clienți.

În cercetarea mea, am descoperit că și alte categorii sociale aduc maneliști faimoși la evenimentele lor, cum ar fi migranți pendulari care adună fier în Italia sau, în România, oameni de afaceri care au firme de colectat fier vechi sau alte afaceri dificil de fiscalizat, din zona economiei informale.

Astfel că figuri de antreprenori din zona economiei informale se întrepătrund cu figuri de gangsteri cu faimă națională, așa cum arată clipuri de pe youtube de la petrecerile lui Caiac (interlop care a controlat Craiova în deceniul trecut, ulterior retrăgându-se din afaceri, dar găsindu-și totuși sfârșitul în urma unei altercații în care a fost împușcat mortal), evenimente private ale Clanului Sportivilor (interlopi care au controlat cartierul Berceni, constituit din foști sportivi din categoria sporturilor de luptă), petreceri ale fraților Corduneanu (foști sportivi de lupte, campioni mondiali la junior, care au pus la punct cea mai mare rețea infractională din Moldova, astăzi parțial decapitată), ale lui Bercea Mondialul (interlop din Slatina, azi în închisoare, devenit faimos după ce fratele președintelui Băsescu i-a botezat un copil), ale fraților Cămătaru (interlopi care au controlat Bucureștiul, închiși în intervalul 2004-2010). Toți sunt legende pe harta interlopilor din România. Ar mai fi de menționat că dintre interlopii citați doi sunt de etnie romă, iar restul etnici români, fapt care spune multe despre caracterul foarte mixat al audienței.

Marii interlopi fac nu doar nunți, botezuri, majorate (pentru copiii lor) – așadar evenimente ale ciclului vieții – cu maneliști, ci și simple petreceri la care cheamă soliști pe val, cum s-a întâmplat în 2009, când liderul unei organizații mafiote și-a organizat o onomastică fastuoasă. Sărbătoritul i-a comandat unuia dintre lăutari invitați o melodie care să-l omagieze, „Eu sunt bun, dar și nebun"[55] (fapt probat

[55] http://www.youtube.com/watch?v=X5BioJLIdag, accesat 12 septembrie 2011.

de dedicația din intro-ul piesei – „dedicație specială pentru Mircea Nebunu, care e cel mai bun băiat, dar și nebun"). Piesa, care a devenit hit și a fost rulată pe posturile TV de profil, are un clip compus din imagini filmate la petrecere, cu bossul (singurul îmbrăcat în costum alb) înconjurat și aclamat de locotenenții[56] săi. Pe lângă apologia sărbătoritului, „o finețe de om" cu „inimă și caracter", respectând și „un copil mic", piesa conține și amenințări voalate la adresa rivalilor sau a locotenenților obraznici, care ar putea să emită pretenții la locul de lider. Atunci liderul o să devină din *bun*, adică cumsecade, *nebun*, deci violent: „Dar eu pot să fiu și rău,/ Dacă treceți la tupeu", pe scurt, „să nu întreceți limita,/ că am să schimb pagina".

Observațiile mele de teren confirmă legătura dintre lăutari și interlopi. În calitate de ziarist, am fost practic evacuat de la o nuntă dintr-un sat de lângă București unde am ajuns prin intermediul unui cameraman – pe drum, acesta a întrebat la telefon, probabil pe unul din participanți, „e șmecheri?". Acolo, după nici 10 minute, cameramanul a pretextat că are de filmat o nuntă în altă parte și m-a îmbarcat rapid în mașină.

La o altă nuntă (din cartierul Rahova), având trei lăutari de top, nu ni s-a permis să utilizăm aparate de fotografiat (eram tot în calitate de ziarist), pentru că, ne-a explicat nașul mare cu neobișnuită franchețe, mai mulți participanți „sunt dați în urmărire generală și iese belea dacă apar la ziar". Ca majoritea acestor evenimente, nunta se ținea pe jumătate în stradă, porțile fiind deschise larg și cu un du-te-vino continuu de rude sau simpli curioși fără nicio legătură cu nunta, care blocau practic strada, obligând mașinile să facă cale întoarsă. Unul din acesti curioși mi-a confirmat că la nuntă participă „un cumătru", adică un prieten al socrului-mare, căutat de poliție.

La altă nuntă, de data asta ținută între blocurile din Ferentari, am putut auzi dedicații pentru cei aflați „la suferință", la închisoare: „și acum, la cererea lui Sorin pentru Mircea de la suferință, *D" aia mai beau cateodată*, se știe". Când am întrebat ce rost are o dedicație

56 Într-o organizație mafiotă, *locotenenții* se află pe un nivel ierarhic intermediar, imediat sub *boss*, conducătorul suprem și deasupra *soldaților*, simpli executanți.

pe care adresantul n-o poate auzi, mi s-a explicat că deținutul, sunat în prealabil, își ascultă live/ în timp real dedicația pe mobil („să vadă că neamurile nu l-au uitat"). Mai mult decât atât, poate el însuși face dedicații, prin intermediul unui prieten/rude cu telefon mobil. Faptele semnalate de interlocutor sunt credibile, întrucât presa a arătat că unii interlopi continuă să-și conducă afacerile din spatele gratiilor, prin intermediul telefonului mobil[57]. De asemenea, în subsolul unor manele de pe site-ul youtube, deținuții intră și postează comentarii sau dedicații.

Semnificații și ritualuri în petrecerile cu maneliști ale interlopilor

A organiza un eveniment cu un manelist considerat de top e un mod de a-ți arăta puterea financiară (a da între 3.000 și 10.000 de euro pentru un lăutar de top e o sumă pe care și-o permit doar oamenii bogați) și, totodată, de a obține faima – în cazul în care „cântarea" este postată pe internet sau ajunge, transformată în clip, să ruleze pe unul din canalele TV dedicate manelelor. Există o competiție între interlopi pentru a aduce maneliștii cei mai faimoși la evenimente. Un nume de top adună pe youtube peste 50.000 de vizualizări, iar Florin Salam face cu ușurință 100.000 de vizualizări la un filmuleț live.

Aș deschide aici o paranteză ca să discut o particularitate a mafiei românești – în raport cu etalonul standard cel mai studiat, mafia siciliană. În Sicilia, arată Gambetta (1993), *un boss* trebuie să arate cât mai multă modestie, motiv pentru care se va îmbrăca cât mai sobru și va duce o existență cât mai discretă. Motivul, spune Gambetta, nu e atât acela de a atrage cât mai puțin atenția autorităților, ci are legătură cu funcția socială a Mafiei – care e aceea de a furniza protecție privată într-un stat slab în care instituțiile publice nu o pot furniza,

57 Georgeta Ghidovăț, Petrișor Cană. 2011. „Cum își dirija Sile Cămătaru locotenenții din penitenciar: Du-te și trimite-i un ghiveci". *Evenimentul Zilei* [13 decembrie] http://www.evz.ro/detalii/stiri/cum-isi-dirija-sile-camataru-locotenentii-din-penitenciar-du-te-si-trimite-i-un-ghivec-957.html, accesat 12 noiembrie 2011.

precum și garanții de încredere, într-un schimb economic, în cadrul unui sistem unde nu există încredere în corectitudinea tranzacțiilor. Or, pentru a câștiga capital de încredere, boșii trebuie să pară la fel de onorabili ca omologii lor burghezi din clasa superioară de mijloc.

Deși România este tot un asemenea stat slab în care oamenii nu au încredere nici în autorități, nici în bunele intenții ale celuilalt în cadrul schimburilor economice (Stoica 2011), interlopii nu au adoptat comportamentul discret al omologilor lor italieni – asta deși, cum o să arăt mai încolo, mafia siciliană pare să fie un model pentru ei. La fel ca mafia rusească (cf. Humphrey 2002), interlopii din România se remarcă prin consum ostentativ (case mari, mașini scumpe, evenimente foarte costisitoare, sume mari de bani jucate la cazinou etc.), – cu diferența notabilă că mafia rusească nu cochetează cu statutul de vedetă media, cum se întâmplă cu o parte din gangsterii români.

Manelele sunt vehiculul privilegiat prin care interlopii încearcă să atingă notorietatea publică: ei își comandă piese care să-i glorifice – pe ei înșiși, copiii sau nepoții lor. Vor clipuri filmate în propriile locuințe, care să ruleze la televiziunile de profil, postează pe internet filmări de la evenimente private care adună capi de grupări interlope. Mai mult decât atât, o mulțime de manele hrănesc această fantasmă tematizând *numele* sau *firma* (ambele sinonime pentru renume): „De talie mondială m-a făcut mama,/ știe bine toată țara de valoarea mea/ .../ am nume mare/ cu greutate și multă valoare" (Petrică Cercel, *De talie mondială*).

Astfel de petreceri sunt puncte de întâlnire între grupări rivale, cu rolul lor social bine precizat: se întăresc alianțe, se trasează altele noi sau se sting vechi rivalități, cum s-a întâmplat la un botez organizat la Brăila în 2007 de interlopul Stănel Corbu, pentru nepoata sa, botez care a adunat cele mai importante nume ale mafiei brăilene. În timpul petrecerii, liderul mafiei din oraș, Titel Crăcănatu, „a promis că-l va cununa pe locotenentul său, Vincler, iar acesta din urmă îl va năși pe „fratele" său, Costică Buricea"[58]. La aceeași petrecere,

58 Narcis Voicu. 2006. „Chef în Mafia Brăilei". *Obiectiv – Vocea Brăilei* [? Martie]. Accesat de la adresa http://mafia.ablog.ro/2007-07-16/mafia-braileana.html#axzz2rWTkvuZR, pe 10 iunie 2011.

Titel Crăcănatu „a fost lăsat mască de dușmanul său de moarte, Nicu Țăranu, care i-a întins mâna, în semn de prietenie”[59]. Un fragment de la această petrecere a fost de asemenea postat pe youtube[60].

Un alt scurt film de pe youtube[61], realizat cu ocazia unei petreceri, ne arată un jurământ făcut de doi interlopi, unul din Slatina și celălalt din București, care își promit ritual că nu o să se vândă și că o să se ajute *la belea*: „să moară familia mea dacă o să-l vând vreodată pe Bercea”, spune interlopul bucureștean. Mai mult, *contractul* pe care îl încheie prin jurământ specifică faptul că afacerile fiecăruia urmează să treacă prin secretara celuilalt. Jurământul este încheiat la o petrecere a lui Bercea Mondialul, în prezența a doi lăutari de top care intervin în jurământ, precizând termenii suplimentari ai acordului. O astfel de piesă, care punctează muzical întâlnirea unor grupări în cadrul unor evenimente private, e *S-au unit brigăzile* („S-au unit brigăzile/ și ne-au crescut forțele”), cel mai probabil o creație a lui Florin Salam.

Aceleași petreceri pot deveni prilej de încăierare, când două grupări rivale ajung la neînțelegeri, cum s-a întâmplat la o petrecere dată de interlopi ai Alexandriei, cu ocazia tăierii moțului unui copil, cum rezultă dintr-un material publicat în revista *Vice*[62]. În cazul acesta, neînțelegerile au fost detonate de lupta pe dedicații între grupuri (care e pomenit mai des și care aruncă mai mulți bani pe ele), ce a degenerat în împunsături la adresa adversarilor. Autorii materialului *Vice* scriu: „Am văzut o luptă între clanuri, care a început cu dedicații însoțite de bani. Atmosfera era tensionată, iar ei aruncau cu câte 30 de milioane pentru o manea. Când au început să arunce și cu pumni pe ringul de dans, tot manelistul i-a despărțit. S-a pus între ei cu microfonul. După cântare, Sorin mi-a zis: «Vezi, nu-i o meserie ușoară. Era să iasă omor acolo»”[63].

---

59 *Idem.*

60 http://www.youtube.com/watch?v=9_hAbTKbhaM&feature=related, accesat 20 octombrie 2011.

61 http://www.youtube.com/watch?v=hygumIotYwk, accesat 21 octombrie 2011.

62 Vlad Ursulean.2011. „Aur, smalex și dușmani. O incursiune în lumea manelelor”. *Vice* [dată neprecizată] http://www.viceland.com/blogs/ro/2011/10/18/aur-smalex-si-dusmani/2/, accesat 24 octombrie 2011.

63 *Idem.*

„Sunt cazuri când vine cu cuțitul la gât și zice: *dă, bă, banii*"

Însă asocierea cu gangsterii autohtoni nu e deloc o idilă, meseria de lăutar fiind una puternic expusă la agresiuni fizice – așa cum subtitlul meu, zicere preluată de la un lăutar, o sugerează. Un motiv pentru care lăutarii ajung în astfel de situații e refuzul lor de a mai cânta dincolo de numărul de ore pentru care au fost antamați. Astfel, la o petrecere a interlopilor Brăilei (conform presei brăilene, preluate de site-ul hotnews[64]), un lăutar a fost amenințat cu moartea: „Buricea și-a dat arama pe față spre final, când l-a avertizat pe manelist: «Cântă! Am doi băieți care te execută pe loc»!"

Un lăutar faimos a povestit pe canalul Acasă TV[65] că a luat o palmă peste cap de la un petrecăreț nervos; la alt eveniment, împreună cu alt lăutar, a fost sechestrat câteva zile, dar când s-a întâmplat asta, a fost despăgubit printr-un câștig foarte mare. Același lăutar (conform portalului de știri 9am.ro[66]) a fost victima unui incident umilitor la o petrecere organizată de gangsterul Ion Clămparu în Spania: „La un moment dat, ne-a cerut bani ca să rămână mai mult, fiindcă nașu" (Ion Clămparu – *n. m.*) convenise cu el o anumită oră! L-am agățat într-un cuier și l-am luat la țintă cu cutii goale de Red Bull. Îi dădusem un munte de bani și făcea mofturi!, ne-a mărturisit unul dintre *oamenii de încredere* ai mafiotului".

Cum se explică acest tratament desconsiderator aplicat unor staruri? Potrivit lui Cornel (instrumentist, 35 de ani), interlopii i-ar disprețui de fapt pe lăutari, întrucât cuvintele acestora ar fi *false.* Opinia interlopilor despre lăutari ar fi că *se vând pentru bani*, „nu te prețuiesc cu adevărat", că, prin însăși natura profesiei lor, te laudă ca să obțină bani de la tine. Lumea interlopă se sprijină pe valorile încre-

64 Narcis Voicu. 2006. *op.cit.*

65 http://www.acasaTV.ro/emisiuni/manelistii-vorbesc-despre-umilintele-prin-care-au-trecut-video.html, accesat 20 noiembrie 2011.

66 Adrian Artene. 2006. „Clămparu l-a agățat în cuier pe Adi Minune și l-a luat la țintă cu cutii de Red Bull" *Click* [8 mai] http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/LifeStar/32850/Clamparu-l-a-agatat-in-cuier-pe-Adi-Minune-si-l-a-luat-la-tinta-cu-cutii-de-Red-Bull.html, accesat 1 noiembrie 2011.

derii, a fi fidel organizației la orice cost, a nu te lăsa cumpărat nici de poliție, nici de alte grupări rivale. Or, problema lăutarilor e că se lasă cumpărați, că te laudă și-ți spun cuvinte frumoase atâta timp cât le dai bani – și că aceleași cuvinte frumoase ți le spun și ție, și rivalilor tăi. Ei ilustrează una din cele mai detestate categorii descrise de manele – aceea a prietenilor falși care sunt alături de tine doar atâta timp cât ai bani: „Prietenii și banii sunt la fel de cînd e lumea,/ Sunt la fel ca vremea schimbătoare,/ Nu ai pe nimeni când plouă și este ninsoare,/ Trag la tine numai când e soare" (Nicolae Guță și Sorin Copilul de Aur, *Prietenii și banii*).

Lăutarii se plimbă, așadar, între mai multe grupări. Ei trebuie să facă un balet diplomatic complicat, pentru a nu declanșa gelozii. Astfel, un lăutar a ajuns la spital după ce a declanșat un scandal între două clanuri rivale (conform canalului de televiziune ProTV[67]): „Suppararea a pornit în momentul în care cântărețul plătit de grupul victimelor nu a vrut să cânte și pentru ceilalți, cunoscuți în zonă ca interlopi de temut. Nervoși că artistul a fost antamat și de alții, au scos bâtele. Lăutarul și unul dintre petrecăreți au ajuns la spital." Alt lăutar (conform cotidianului *Libertatea*[68]) ar fi fost „pus jos și jucat pur și simplu în picioare, cu toate că nu dădea semne că ar vrea să riposteze" de către patronii-interlopi ai unui local de manele, unde solistul s-a dus pentru a susține un concert. Interlopii i-au reproșat lăutarului că nu le este fidel, acceptând să cânte și pentru grupuri rivale, ceea ce, conform cotidianului citat, „reprezintă o gravă ofensă la adresa autorității lor". Altercația a durat câteva minute, răstimp în care nimeni nu a intervenit, după care cântărețul s-a ridicat și a plecat acasă, „cu promisiunea că nu va mai ieși din cuvântul patronilor".

Banii primiți pot deveni și ei cauză a agresiunilor. Cum astfel de performanțe se desfășoară în cadrul unor petreceri stropite din belșug cu alcool, oamenii mai pierd măsura aruncând prea mulți bani pe lăutari, „omul mai ia din bani, dar sunt cazuri când tu ca lău-

67 http://stirileproTV.ro/stiri/actualitate/scandal-pe-viata-si-pe-moarte-pentru-un-lăutar-la-comana.html, accesat 3 noiembrie 2011.

68 ***. 2012. „Florin Salam, snopit în bătaie de interlopi". *Libertatea* [9 ianuarie] http://www.libertatea.ro/detalii/articol/florin-salam-bataie-interlop-373326.html, accesat 3 martie 2012.

tar trebuie să te simți și să mai dai omului ceva înapoi. Sau sunt cazuri când vine cu cuțitul la gât și zice: *dă, bă, banii*" (conform Acasă TV[69]). Astfel de incidente se întâmplă mai ales dimineața, când omul se trezește din beție și, descoperind că a cheltuit prea mulți bani cu lăutarii, vrea să-și repare greșeala și acționează în forță. Cum arta secundă a lăutarului e să te facă să dai bani spunându-ți lucruri de laudă, la chef unii mai pierd măsura și aruncă prea mulți bani pe lăutari.

Piesele comandate

Un om cu posibilități financiare poate nu doar să ceară o dedicație, o piesă, ci poate el însuși să *facă o comandă* pentru o piesă (sau chiar un album) care să-l omagieze pe el sau familia lui. Încă din deceniul zece, un faimos cuplu de lăutari dedicau albume „fără număr" *sponsorului* Leo de la Strehaia, un om de afaceri din județul Mehedinți, care în 2004 a fost condamnat la patru ani o închisoare pentru infracțiuni economice, fără executare[70]. În piese, Leo apare ca realizat financiar și posesor al unei potențe de invidiat: „Of, of, of, mor toți țiganii/ Când apare Leo și aruncă cu banii,/ Se oftică toți dușmanii" (Adrian Minune și Carmen Șerban, *Am Mercedes tipurile toate)*. Alte piese vorbesc despre părinții și copiii lui Leo – și nu în ultimul rând despre relația pe care solista a avut-o cu interlopul („Am amant și-s măritată,/ Mă vorbește lumea toată"; Carmen Șerban – *Am amant și-s măritată*). În acest tip de manele (comandate), numele „sponsorului" apare engramat în piese – de obicei, în versiunile de studio nu apar nume de *sponsori* intricate în versuri, ele fiind păstrate, eventual, pentru dedicațiile-intro ale piesei (dedicații plasate fie la începutul, fie în interiorul piesei, pentru un efect de autenticitate). În fapt, piesele de studio care să spună povestea particulară a unui *boss* sunt rare, comenzile fiind rezervate mai degrabă live-urilor.

---

69 http://www.acasaTV.ro/emisiuni/manelistii-vorbesc-despre-umilintele-prin-care-au-trecut-video.html accesat 2 noiembrie 2011.

70 Raul Groșereanu, „Judecatorul lui Leo de la Strehaia l-a scos basma curată pe fiul unui polițist". *România Liberă* [3 februarie] http://www.romanialibera.ro/actualitate/eveniment/judecatorul-lui-leo-de-la-strehaia-l-a-scos-basma-curata-pe-fiul-unui-politist-176414.html accesat 2 martie 2011.

O astfel de piesă de studio cu circuit închis este *Unul e Versace*[71], cântată de un manelist mai puțin cunoscut, Oniță de la Caracal. Piesa, care spune povestea ficționalizată a ieșirii din închisoare a tânărului Geani Versace, care „dă un mare chef" pentru prietenii lui, a fost comandată de puternicul său unchi Sorin Magnatu, ca să dea de știre lumii că nepotul său a fost eliberat („De doi ani, Doamne, tot aștept/ Să-mi strâng băiatul meu la piept,/ Dar a venit ziua cea mare/ Și am ieșit din închisoare"). Melodia beneficiază și de un clip, filmat chiar cu ocazia petrecerii de reunire a familiei, în care îl vedem pe Geani Versace ieșind pe poarta închisorii, îmbrățișându-și băiatul și „pe unchiul său Sorin Magnatu", urcându-se cu membrii familiei într-un Cadillac luxos, unde ciocnește șampanie, apoi în mijlocului unei mici petreceri improvizate pe loc în centrul orașului Slatina – și, în fine, la petrecerea finală de la restaurant.

Însă Oniță de la Caracal e un nume obscur în branșă, iar asocierea cu el nu poate fi, prin forța lucrurilor, profitabilă în termeni de prestigiu. Din contră. Un *șmecher* care se vrea pe picior mare trebuie să se asocieze simbolic cu un lăutar de top. La alt eveniment, echipa Sorin Magnatu și Geani Versace s-a lipit de cel mai faimos lăutar al momentului care, modificând versurile piesei *Bomba bombelor* (Sorinel Puștiul), face *team*-ului un portret bombastic, nu lipsit de o ironie ascunsă: „Se vorbește lumea în sat/ Despre Sorin că e magnat./ Trage cu mine-n dreptate,/ Uite că vine Versace".

În astfel de contexte live, versurile neutre ale pieselor de studio sunt de multe ori modificate încât să-l prindă în text pe cel care a comandat petrecerea sau a făcut o dedicație: „Amar nu e singurel,/ Că e Dacu lângă el./ Moare lumea, moare-moare/ Că Amar are valoare". Piesa, a cărei versiune de studio se numește *Sutele de milioane* (Nicolae Guță), este dedicată în versiunea live[72] lui Amar Generalul, fratele interlopului Bercea Mondialul.

În astfel de piese omagiale, lăutarul trebuie să modifice versurile, să le aducă mai aproape de contextul de performanță umplând cadrele goale ale versiunii de studio cu carnea unei povești particulare.

---

71 http://www.youtube.com/watch?v=uTyqqF8VB-8 accesat 20 iunie 2011.

72 http://www.youtube.com/watch?v=YI6Lz8mNS3U, accesat 20 iunie 2011.

Cu cât *șpaga* e mai mare, cu atât povestea mai colorată și mai originală (mergând până acolo unde un lăutar, atins brusc de har, a ajuns să compună pe loc o piesă cap-coadă despre sponsor[73]: „să nu uiți că (piesa) asta ți-am scos-o pe loc aici… mâine n-o mai știu, trebuie s-o ascult din nou. Toată viața numai așa am scos”).

Chiar și în astfel de piese comandate, lăutarul continuă să nu vorbească (decât rareori) în nume propriu, devenind un fel de ventriloc, capabil să adopte pe rând vocile (sau perspectivele) celor care fac dedicații. Astfel, într-o piesă[74] dedicată întoarcerii din închisoare a interlopului Nuțu Cămătaru, lăutarii îmbracă pe rând identitatea interlopului („Stai, Salame, lângă mine,/ O să am grijă de tine”), a lui „Mica”, soția acestuia („Cât a fost Nuțu plecat,/ Niciun beep nu mi-a dat”), a lui „nea Ion din Constanța”, un fin de-al lui Nuțu („Înainte cu două ore/ Am stat lângă nașul meu/ Și am plecat și mi-a părut rău”) și, nu în ultimul rând, a lăutarilor ca persoane private („Nu știu teama, nu știu frica,/ Am să recunosc de Nuțu, recunosc de Mica/ Să n-am teamă, să n-am frică,/ Eu mă mândresc cu Nuțulică”). De multe ori, trecerile de la un personaj la altul sunt semnalate explicit, „de la Mica, i-auzi”, „doua vorbe de la Ion”, dar există numeroase performanțe în care ele nu sunt semnalate, creând confuzii urechilor neantrenate.

Poetica manelelor în piesele comandate și live-uri: codări metaforice și tabuuri

Universul tematic al genului nu are cum să nu se resimtă de pe urma acestei coabitări: lăutarul îți cântă ce vrei tu să auzi și, cum clientul (petrecerilor sau dedicațiilor) este de cele mai multe ori un interlop sau un om de afaceri din zona informală, cântă ce vrea acesta să audă, lucruri dintr-o lume potentă de șmecheri. În această subsecțiune, o să arăt că poetica manelelor, care se constituie din „împreună lucrare” a lăutarilor și oamenilor de afaceri din zona ilegală sau

73 http://www.youtube.com/watch?v=22LeIhxXCC4, accesat 27 aprilie 2011.

74 http://www.trilulilu.ro/muzica-diverse/live-florin-salam-si-adrian-minune-vorbe-criminale, accesat 23 august 2012.

informală, se articulează pe baza unor strategii textuale ce presupun esențial codarea metaforică, tabuizarea unor procese sau entități (autoritățile statului de exemplu), folosirea unor termeni plurisemantici (care pot să trimită atât la realități chestionabile sub raport juridic, cât și la altele cuminți).

Dacă rapul își face o voluptate din a glamouriza infracționalitatea și a o prezenta în termeni cât mai puțin ambigui, manelele se construiesc pe o poetică opusă, care mizează pe ambiguități și pe suspendarea referinței, încât la suprafață textele par că spun o poveste lipsită de subversivitate. O poetică cu circuit închis, în care, cum zicea Radu, interlocutorul meu din Ferentari, „cine trebuie să se prindă se prinde, n-ai tu grijă". Pentru demonstrație, o să iau o piesă comandată, *Cap și pajură*, cântată de un manelist mai puțin celebru, Florin Purice. Piesa, lansată în 2010, a adunat 3,5 milioane de vizualizări pe youtube și în 2012 mai era difuzată frecvent pe Taraf TV. Citită inocent, pare o simplă manea de frăție cu doi frați care rememorează drumul lor eroic spre succes, datorat încrederii dintre ei: unul, aflat departe și mai experimentat, își face griji că fratele rămas singur n-o să se descurce și îl atenționează, grijuliu, cu privire la răutatea oamenilor. Radu, pe care tocmai l-am amintit, mi-a demonstrat că sensul e cu totul altul, dacă citești textul prin dedicația din intro-ul versiunii de studio a piesei: „pentru Nuțu și Sile". Cei doi, Nuțu și Sile Cămătaru, sunt frați și gangsteri cu faimă națională. Lăutarul vorbește din perspectiva lui Sile, aflat, cum zice piesa, „departe", adică la închisoare, dar care o să fie eliberat curând (într-adevăr, Sile Cămătaru avea să fie eliberat peste un an): „mult nu mai durează și o să fie bine". Prima strofă rememorează succesele grupării care a rămas în „vîrful piramidei", adică cei mai puternici dintre interlopi, și a devenit „o legendă vie" (fapt nu lipsit de adevăr, dată fiind notorietatea lor națională), definind, totodată, eroismele secrete ale vieții de gangster: „am trecut prin multe dar nimeni nu știe". Cei doi sunt „frați buni", legați prin sentimente, „împreună suntem o inimă întreagă", împărtășindu-se din valorile mafiote ale forței și onoarei, „forța și onoarea, apa și pământul". Prin intermediul lăutarului, Sile își atenționează fratele să fie tare, acum când unitatea grupării a fost slăbită, „Că lumea profită, crede că nu ține,/ Că nu e și fratele tău lângă tine". Dar fratele va veni curând din închisoare, și o „să ne facem

treaba cu atenție”, adică fără greșeli care i-ar putea trimite din nou după gratii. Piesa se încheie cu o amenințare adresată rivalilor, „sunt doar două variante pentru voi:/ Ori faceți ca noi, ori faceți ca noi”, deci singura alternativă e supunerea.

Oricât de gri ar fi contextul, la suprafață manelele rămân formal corecte din punctul de vedere al dreptului penal, așa cum se poate vedea dintr-o altă *comandă* – o manea (*Trăiască șeful*) în care figura unui interlop este omagiată de către locotenenții acestuia, în cadrul unei nunți de la Timișoara, unde bossul este naș[75]: „Hai să ne trăiască șeful,/ Ăsta e descurcărețul!/ Are bani și are de toate,/ Ne ține pe toți în spate (ale, ale, Nuțule!),/ Nu se vinde până la moarte (ale, ale, Nuțule!)/ Ne-a făcut case, palate,/ Să-i dea Domnul sănătate!// Ai ținut mereu aproape, Nuțu,/ Și nu te vinzi pân” la moarte, Nuțule”.

Singura referință suspectă în acest discurs aparent corect penal, e „nu se vinde pân” la moarte” (i.e. nu trădează niciodată), în rest textul ar putea fi luat la fel de bine drept un omagiu naiv adus unui filantrop. Pentru ca sensul real să se vadă, e nevoie ca versurile să fie contextualizate cu jocul politic al dedicațiilor, unde piesa vine să-l asigure pe gangster de fidelitatea și supunerea subordonaților săi.

Una din cele mai reușite și mai complexe piese ale acestei serii, în fapt un adevărat performance, este *Soldații* lui Florin Salam. Chiar dacă nu este *o comandă*, piesa nu are o versiune de studio, fiind performată exclusiv live. Aparent, performance-ul vorbește despre Salam însuși și formația care îl acompaniază. Dar inițiații în șmecherie înțeleg altfel piesa – ca o parabolă ludică despre putere, credință și supunere în organizațiile mafiote. În discuția mea, o să supun analizei o interpretare din 2010, într-un club din Timișoara[76]. La început, solistul pretinde că vorbește despre sine și trupa lui, mai exact despre felul cum au cucerit piața muzicală („Soldați! Ce-am făcut, ce n-am făcut/ Și de unde am apărut,/ C-am rupt România în două,/ Dușmanii se fac că plouă”). Ce trimite la universul mafiot este apelativul *soldați* și expresia „am rupt România-n două”, care în argoul infracțional are sensul de mari succese financiare ilicite. Piesa gli-

---

75 https://www.youtube.com/watch?v=3eUB8jmrABg, accesat 13 noiembrie 2012.

76 https://www.youtube.com/watch?v=JJ-LA-FT4C4, accesat 7 decembrie 2013.

sează subtil spre mesaje mai directe, „Soldați!”, – își interpelează solistul formația –, care îi răspunde prin aclamații, „adevărat, șefule” și strigăte de mobilizare agresive, „la război, la luptă, mă tată, mă”; strigătele care se aud în ecou, din mai multe părți, ca și cum ar veni din partea unei mulțimi. „Credincioși?”, continuă mai departe solistul, „nu vă vindeți niciodată?”, iar soldații îi răspund prin aclamații prelungi, confirmând angajamentul față de boss. În secvența următoare, Salam le cere să se așeze jos („jos, soldați!”), o metaforă-test a supunerii față de boss – motiv pentru care la pasajul care urmează (unul în forță, numit, subversiv, „Urmărire generală”, în care e imitat zgomotul unei mitraliere) Salam cântă din picioare, iar membrii formației stând stârci.

În piesele live cântate la evenimentele interlopilor, referințele la universul mafiot sunt de multe ori mai precise decât în piesele de studio, dar rămân vagi. Astfel, organizația e descrisă prin termeni cu sensuri ambigue: *brigadă, frăție, trupă de șoc, comando, garda de fier*[77] (la origine, o grupare infracțională și, prin extensie, orice *frăție* mafiotă), *mercenari*, *soldați*, *armată* și alte expresii care trimit spre ierarhia militară sau ideea de ordine: *general*, *cap*, *șef*, *grade* (*superioare* sau *de șmecher*), *a face legea*, precum și derivate din familia lexicală a verbului *a vinde* (cu sensul de *a trăda*). De unde această predilecție pentru metafore militare? Gambetta (1993) arată că organizațiile mafiote din Sicilia sunt constituite pe o structură cvasimilitară, cu un *boss, locotenenți* și *soldați*, funcționând după o disciplină strictă. Nu altfel stau lucrurile în organizațiile mafiote românești, alcătuite, conform relatărilor de presă din „boși/șefi”, „locotenenți” și „soldați”. Cotidianul *Adevărul* vorbește chiar despre faptul că unul din boși și-ar fi organizat rețeaua inspirându-se din structura Camorrei: „inculpatul avea ca model modul de acțiune, regulile și pedepsele uti-

---

77 Exemple: piesa lui Nicolae Guta și Sorina, *Noi suntem Garda de Fier* http://www.trilulilu.ro/muzica-diverse/nicolae-guta-noi-suntem-garda-de-fier-vol-8, (accesat 7 noiembrie 2013); live-ul lui Adrian Minune, *Cine e Garda de Fier?* http://www.trilulilu.ro/video-muzica/adrian-minune-cine-e-garda-de-fier (accesat 20 noiembrie 2013) sau melodia cea mai explicit mafiotă, *Garda de Fier* a lui DJ Sebi http://www.youtube.com/watch?v=f8gniEkLjS0, (accesat 20 noiembrie 2013), dedicată șmecherilor care operează în Occident.

lizate în cadrul Camorrei italiene, prima țară în care acesta a plecat după eliberarea din penitenciar fiind, de altfel, Italia"[78]. De asemenea, gangsterii români au dezvoltat o slăbiciune pentru *outfit*-ul interlopilor italieni: costum sau predilecție pentru negru în cazul boșilor și ochelari de soare, haină de piele, trening Adidas, freză skinhead, în cazul locotenenților, care imită *outfit*-ul *working class*-ului din Italia.

Ocultarea surselor de câștig și complicitatea cu ascultătorul[79]

Pe cât de baroce în comparații sunt când vine vorba de a detalia bogăția protagonistului, pe atât de parcimonioase în a furniza detalii despre cum și-a făcut banii acesta. Astfel, refrenul unei piese (Florin Salam, *V-am facut-o*) vorbeste despre ce pare a fi *o țeapă* dată unor *dușmani*: „V-am făcut-o, v-am făcut-o,/ Am tot stat și am gandit-o,/ V-am făcut-o ca la carte,/ De s-a terminat cu toate". În ce sens protagonistul *le-a facut-o*? Maneaua nu precizează în ce constă „șmecheria" gândită atât de laborios, lăsând-o să suspende în generalități despre noroc: „Mare noroc, mare noroc,/ Dumnezeu a vrut să fiu pe primul loc".

Alteori, referințele concrete sunt înlocuite prin piste false glumețe despre ceea ce se întamplă în spate: „Cum fac banii e secret,/ Poate-i fac pe internet,/ Ori îi fac la imprimantă,/ Că-mi vin banii ca pe bandă" (Florin Salam, *Iar am pus-o*).

Manelele evită deci să intre în detaliile tehnice ale *combinațiilor* făcute, preferând o retorică a vagului („Șmecherii fac ce vor,/ Fraierii fac ce pot, stau pe loc,/ Șmecherul face de toate, le face pe toate,/

---

78 ***. 2011. „EXCLUSIV Clămparu și-a organizat rețeaua pe structura Camorrei: Noi nu mai putem trăi cu 500 de euro pe lună! Să faci o combinație să iasă bani". *Adevărul* [22 septembrie] http://adevarul.ro/news/eveniment/exclusiv-clamparu-si-a-organizat-reteaua-structura-camorrei-noi-nu-mai-putem-trai-500-euro-luna-faci-combinatie-iasa-bani-1_50bd434b7c42d5a663c96508/index.html, accesat 25 septembrie 2011.

79 O demonstrație similară, mult simplificată, am publicat-o în revista *Perspectiva politice* (vol. 5, nr. 2), în articolul *Bogăție înaltă și încredere scăzută în universul semantic al manelelor* (secțiunea *Poetica șmecheriei*), pp. 175-183.

Fraierul doar ce poate”; Nicolae Guță, *Șmecherii fac ce vor*) sau pur și simplu a elipsei: ni se spune că protagonistul e cel mai bogat, dar rareori cum și-a făcut banii: și i-a făcut că are „miru-n frunte pus”, deci l-a ajutat Dumnezeu, că *muncește*, că are *afaceri* și *combinații*, că e *deștept* și-l *duce capul*. Mai departe, înțelege fiecare ce vrea.

În fapt, manelele, spun interlocutorii mei, instalează un regim al *complicității* cu ascultătorul, ca și cum *ți-ar trage cu ochiul* (ca să-l citez aici pe Radu) – sau, ca să reiau o altă expresie a aceluiași interlocutor, „înțelegi, că nu ești prost”. Șmecherul e cel care face ilegalități, dar nu e prins, și tocmai asta-l face cool, că e *deștept* și nu se lasă prins, iar poetica manelelor funcționează pe același principiu: ele sugerează dedesubturi dubioase, dar nu le afirmă explicit, păstrând o discreție incitantă: „Cine e șmecher deștept/ Face bani inteligent;/ Hoțul nedescoperit/ Este negustor cinstit./ Dacă fac vreo șmecherie,/ Nici pământul să nu știe” (Gicuță din Apărători, *Cine e șmecher deștept*).

Interlocutorul meu spune că „numai fraierii vorbesc pe față despre șmecherii”, că „un șmecher adevărat tace și face, nu se laudă cu ce face. Lumea e invidioasă și atâta așteaptă, să te lauzi cu șmecheria ta”. Mai spune și că referințele prea explicite ar putea atrage atenția autorităților, iar un *șmecher adevărat* trebuie să stea *ascuns*. În fapt, această convenție a rostirii aluzive convine ambelor instanțe din joc, atât interlopilor, din motivele menționate, cât și lăutarilor, mai ales celor faimoși.

Lipsesc din manele lucrurile care sunt spuse în privat, în grupuri restrânse de prieteni, dar tocmai această lipsă le înalță la o treaptă de generalitate care le face să întâlnească orizontul de așteptare al unui public divers. Epurate de referințe stânjenitoare specifice (din zona economiei ilegale), manelele permit identificarea cu universul de discurs și pentru publicul care nu are de-a face cu economia subterană.

Pentru ca lucrurile să devină mai clare, este nevoie de un ocol în estetică și teoria literaturii. Esteticianul Roman Ingarten (1973) arată că opera de artă literară are un caracter schematic, că există așa-numite *locuri ale indeterminării*, spații, personaje sau situații descrise schematic, care abia la lectură se umplu cu conținut, prin presupozițiile pe care cititorul le face despre personaj sau situație. Ca să dau un exemplu, faptul că Conan Doyle nu descrie viața sexuală a lui Sherlock Holmes, că face să planeze un mister asupra acesteia, a

împărțit cercetătorii operei englezului în două, unii care susțin că e doar un mizantrop misogin și alții care susțin că e un fel de homosexual mai mult sau mai puțin refulat și că marea iubire a lui Holmes ar fi discipolul său Watson. Tributar esteticii tradiționale, Ingarten refuză ideea de lectură plurală, vorbind despre lecturi (*concretizări*) corecte, în acord cu intenția textului, și lecturi (*concretizări*) greșite.

Teoreticianul german Wolfgang Iser (1978) arată însă că pluralitatea lecturilor este constitutivă operelor de artă, că nu se poate distinge între lecturile adecvate și cele greșite – și că, alături de negație și negativitate, indeterminarea este sursa cea mai importantă de conflict al interpretărilor. Or, nu altfel procedează lăutarii când vorbesc la nesfârșit despre șmecheri fabrică de bani, care își umilesc rivalii, dar nu precizează sursele de câștig ale acestora, din ce își fac banii. Și în acest caz avem un gol, un loc al indeterminării pe care abia ascultătorii îl umplu cu sens, fiecare fiind liber să-și imagineze ce vrea, să vadă în șmecher un mafiot care face bani din droguri, un bișnițar care vinde inele de aur fals sau un afacerist care are un angro de zarzavaturi.

O altă sursă de ambiguitate, pe care am menționat-o deja, este folosirea unor termeni polisemici – cum e cazul *șmecherului, banditului, soldatului* etc., care pot desemna atât infractori, cât și persoane onorabile.

În fine, a treia modalitate are în vedere ironia (în special cea de tipul antifrazei), pe care Stoichiță (2011) o vede ca figură retorică centrală în manele. Supralicitarea puterii și a potenței protagonistului, cel mai tare și mai bogat dintre oameni, are ca efect discreditarea enunțurilor: e prea gonflată o astfel de identitate ca să o creadă cineva. Nu poate fi *pe bune*, ci *la caterincă*. Pe scurt, devine ficțiune. Cel mai bine se vede această strategie în clipuri. Astfel, în *Sunt tare*, Nicolae Guță joacă un infractor internațional care fură o matriță de bani și e urmărit de rivali cosmopoliți – arabi, asiatici, el însuși fiind costumat în mexican. În mod cert, intenția e aici ironică, iar refrenul războinic cu *U! A! Mafia! U! A! Brigada!* e doar sursă de amuzament, nu trimite spre realități chestionabile. În astfel de piese, mafia e comodificată și livrată unui public mai degrabă tânăr (piesa nu a prins în cluburi, fiind rulată doar la televiziunile de profil): ironia dezamorsează subversiunea aruncând piesa în lumea paralelă a ficțiunii.

În concluzie, elipsa, ambiguitatea și ironia sunt cele trei strategii textuale care obscurizează univocitatea interpretării și fac ca maneaua să iasă din circuitul închis al *barosanilor* din economia informală și să se deschidă spre publicul obișnuit. Nu e nimic în neregulă cu povestea unui șmecher a cărui putere și ai cărui bani fac legea în România. Și, chiar dacă n-ar fi în regulă, în definitiv e „caterincă” – *unde s-a mai văzut un șmecher atât de tare? Fugi, frate, de aici.*

Crazy 90s

Există două situații când poetica elipsei și ambiguității se relaxează. Prima are în vedere un interval temporar, anii ’90 și primii ani ai noului mileniu, iar a doua o structură tematică, emigrația. Pe scurt, atât manelele referitoare la emigrație, cât și cele care au apărut cam până la mijlocul primului deceniu al noului mileniu aduc un discurs mai liber, mai puțin cenzurat. Întâi, o să iau în discuție primul aspect.

Comparate cu bogăția de detalii explicite, situații chestionabile și personaje dubioase din manelele anilor ’90, manelele zilelor noastre sunt la fel de vii ca scheletele de la Marea Moartă. Practic, imaginarul descoperit și defrișat în anarhia și insecuritatea orgiastică a anilor ’90 este în zilele noastre sublimat, criptat și în câteva arii tematice complet refulat. Au dispărut, astfel, manelele despre *panacotarii* și *șpringarii* care operează afară („Să faci treaba la secundă,/ Să iei bani și să dispari,/ Îți trebuie sânge-n tine,/ Minte multă și nervi tari”; Tineret 2000, *Spania, Italia*), despre prostituție („Gabriela, Gabi fată,/ Oprești TIR-urile pe stradă,/ I-ai înnebunit pe turci,/ Ești frumoasă și produci”; Robert Calotă, *Gabriela*), despre *smardoi* („Că unul dădea,/ Altul mă-njura,/ Nimenea nu se băga”; Doru Calotă, *Frații mei*). În cadrul discuției de față, interesează doar manelele care privesc comportamentele economice ale actorului, mai exact primele două secțiuni citate (legate de hoți și de prostituate).

Nu spun însă că aceste manele ce dezvăluie dedesubturi dubioase ar face regula în intervalul citat (care se întinde practic până în 2004-2005), nu, retorica este în cele mai multe cazuri la fel de învăluită – doar că, atunci când își propun să fie insolente, o fac într-o retorică mult mai bogată în detalii realiste, constituindu-se într-o istorie ad-

hoc a antreprenoriatului clandestin din acei ani de început ai pieței libere: traficul de valută la colțul străzii (Florin Mitroi, Albatros), alba-neagra (Real B din Găești), escrocheriile mărunte (Florin Mitroi), proxenetismul (Doru Calotă, Florin Mitroi, Adi de la Vâlcea), cămătăria (Florin Mitroi, Dorin Covaci), cerșetoria (Nicolae Guță, Dorin Covaci), furtul din buzunare al *panacotarilor* (Tineret 2000, Robert Calotă, Florin Mitroi), spargerile din locuințe ale *șpringarilor* (Florin Mitroi), transportul de benzină în Serbia, în timpul embargoului (Florin Mitroi).

Ceea ce face diferența specifică a acestuia în raport cu manelele șmecheroase ale deceniului următor sunt, 1, libertățile de expresie mult mai mari pe care lăutarii și le permit (versuri ca „Sparg banii numai cu zdrențe/ Și bagaboante alese" ar fi azi de neconceput) și, 2, cinismul ingenuu pe care-l exprimă: „Bine e să fii țepar,/ Să bagi banu-n buzunar./ Și mai e o vorbă iară:/ cine e fraier să moară" (Florin Mitroi).

Șmecheria, ca temă, a debutat în postsocialism, în legătură cu antreprenoriatul ilegal sau informal. Primele hituri (subliniez: *hituri*, nu simple cântece) care glamourizează șmecheria au apărut în 1992-1994 – este vorba de *București, București* al celor de la Albatros și *Cum să mai fac eu avere* (1993 sau 1994) al lui Florin Mitroi. Deja la acest moment șmecherul beneficiază de o aură de cool clandestin de *băiat rău* care face bani din activități economice dubioase. Aura de cool vine, la *Albatros*, din asocierea acestuia cu magia periculoasă a capitalei („București, București,/ Oraș plin de șmecheri ești"), iar activitățile clandestine se referă la traficul de valută al *bișnițarilor* – care sunt chestionabile pentru că implică înșelarea clientului („Pe fraieri îi păcălești,/ Dacă știi să le vorbești"). Textul oscilează în a plasa lucrurile dincolo sau dincoace de lege, cu două afirmații perfect contradictorii, prima strofă afirmând că „nu sunt șuț (i.e. hoț – *n.m.)*, nici cuțitaș", iar ultima că „am furat și-am păcălit". În fapt, chiar dacă fixează coordonatele prototipice pe care se va mișca imaginarul manelelor *șmecheroase* de acum încolo (definind inclusiv motivul invidiei dușmanilor ca măsură a valorii protagonistului), piesa se află totuși între lumi, oscilând între imaginarul dinainte de 1989 al manelelor și noile structuri de gândire. În vechea paradigmă, activitățile ilicite erau însoțite de regrete, întrucât sunt evocate în rama

folclorului de detenție, reciclat pe ritmurile electronice ale etnopopului oriental („Cine m-a-ndemnat pe mine,/ Cine m-a-ndemnat la bine?/ M-a învățat să fur de mic/ Și să fiu mare bandit"; Albatros, *Fă, Doamne, fereastra ușă*). Or, maneaua *București, București*, deși celebrează bogăția protagonistului și căile neortodoxe pe care a fost obținută, adaugă la sfârșit un bemol ipocrit („Chiar de-n viață am greșit/ Am furat și am păcălit"). În al doilea rând, melodia se află în răspăr cu versurile, întrucât nu transmite *emoția puterii*, definitorie pentru manelele de șmecherie (Stoichiță 2011), fiind una lipsită de orice agresivitate, de cântec sentimental.

În fapt, toate aceste inconsecvențe pot fi puse pe seama unui fapt simplu – Albatros nu e *de acolo*, viziunea sa asupra șmecheriei este exterioară și superficială. Faptul este valabil pentru majoritatea trupelor de *muzică orientală* de la sfârșitul comunismului și din primii anii de după Revoluție. Pornind de la succesul său enorm, cu sute de mii de albume de samizdat vândute, se poate ușor vedea că audiența sa e una generală, „națională". Cântecele sale nu sunt comandate de *șmecheri* care să vrea să-și vadă glorificat modul de viață, ci sunt mai degrabă hituri pop, care intră în contact cu universul informalității sau ilegalității, când apar semnale că ar interesa cetățeanul obișnuit. Firește, aceste trupe se produc și la nunți, dar lăutăria nu este trăsătura lor de bază.

Al doilea hit citat, *Cum să mai fac eu avere* (1993-1994), aparține unui lăutar profesionist, Florin Mitroi, și este net mai unitar ca perspectivă: „Hai, băiete, hai la mine, schimbă marca,/ Hai cu duma, cu mangleala, să-ți dau fata,/ Hai, baiete, hai la mine, sunt șmenar,/ Sunt un mare bișnițar". Retorica folosită este cea a bișnițarilor care își interpelează posibilii clienți la colț de stradă, momindu-i să-și schimbe leii în valută („schimbă marca") sau să ia o prostituată („să-ți dau fata"). Dar nu numai limbajul hiperrealist, ci și atitudinea este *de acolo*, cu machismul ei teritorial și agresivitatea jovială caracteristică: „De vii, frate,-n Severin,/ Ia și bea un kil de vin,/ Poți să bei și trei, și patru,/ Dar să nu superi băiatu" ". Intenția de umor e indiscutabilă, agresivitatea fiind jucată. Genul acesta de umor (de *caterincă*) este greu de contrafăcut dacă nu ești ridicat dintre *bagabonți* și publicul tău nu-i include.

În acei ani, orașul în care se producea Florin Mitroi, Drobeta, era în plină cădere economică, iar micul trafic de frontieră, cu o tradiție care începe în anii ’80, odată cu politicile de austeritate dură ale regimului Ceaușescu, prolifera din cauza embargoului impus Iugoslaviei în 1992: „Care nu aveți loc, mă, de ăștia din Severin? care critică înseamnă că a fost înțepat în Severin, dar înțepat poți fi oriunde dacă ești cocalar și nu ai capu” pe umeri, eu sunt născut, crescut în Severin. Trăiască Severinul, trăiască sârbii, că acolo am copilărit, vindeam motorină și benzină la sârbi și de acolo aduceam țigări să le dau în Severin, și am făcut bani, că mai cădea câte un lăchios la schimb valutar; ăsta era norocu” meu, ghinionu” lui; plm peste tot e așa, altfel nu trăiești”, spune pe youtube un comentator, sub piesa concitadinului său. Or, Florin Mitroi este un lăutar care se face purtătorul filozofiei de viață a bișnițarilor, infractorilor, escrocilor mărunți sau micilor traficanți care începeau să se ridice. Cântecul lui vorbește, insolent și în afara oricărei chestionări morale, despre mândria de *șmecher* („Eu de când mă știu sunt hoț,/ Că i-am fraierit pe toți”) și despre o comunitate în care marginalitatea șmecheriei face regula și valoarea („Drobeta, Drobeta, Turnu-Severin,/ Aicea orașul de șmecheri e plin:/ Bișnițari, panglicari,/ sute de panacotari”).

Prin urmare, manelele *bagabonțești* ale deceniului al zecelea sunt mult mai dezinhibate, iar în deceniul următor, în special după integrare, retorica devine mult mai învăluită, iar unele secțiuni dispar. Mai mult decât atât, cam din 2012, manelele cu șmecheri au început să dispără de pe Taraf TV, subzistând doar în cadrul nunților și prestațiilor din cluburi, semn că însăși tema șmecheriei, cu toată ambiguitatea ei, a intrat sub tabu.

În capitolul de față, interesează mai puțin explicațiile care au în vedere recucerirea libertății de expresie după decenii de cenzură sau anomia acelor ani, în care un set de valori a fost inlocuit de altul, lăsând șmecheria *băieților răi* să se strecoare ca o valoare comunitară. Interesează mai mult relația directă cu lumea antreprenoriatului ilegal sau informal – astfel, nu cred că e hazardată o ipoteză care afirmă că universul de discurs evoluează odată cu organizarea și profesionalizarea lumii interlope: în anii ei de început, infracționalitatea era reprezentată de eroi locali care nu vedeau o problemă în a fi celebrați pentru ceea ce sunt, cu toate strategiile lor financiare chestionabile la

vedere: infracțiunile erau mărunte, poliția timidă (intrucât era stigmatizată de asocierea cu organele represive ale vechiului regim) și foarte coruptă. Anii 2000 aduc atât o întărire a autorităților, cât și o profesionalizare a infracționalității, care se transformă în *crimă organizată* sau în rețele care funcționează după un cod al tăcerii mai strict, motiv pentru care nu se mai poate vorbi despre orice, obligând manelele să pună surdină. De partea cealaltă, a lăutarilor, anii 2000 aduc explozia în mainstream a curentului, iar explozia de popularitate este urmată după câțiva ani de un val de panică morală, care va obliga retorica șmecheriei să se restrângă drastic și să se schematizeze la datele ei arhetipale, într-o formulă repetată până la sațietate – un șmecher *fabrică de bani*, care *produce* învingându-și *dușmanii* și stârnindu-le invidia.

După 2012, când șmecheria dispare din universul de discurs al manelelor, șmecheria este puternic demonizată public – atât în media, cât și în campanii publice: astfel, o campanile a Primăriei sectorului 1, îndreptată împotriva parcagiilor, atenționa prin bannere: „Nu dați bani la parcagii. Parcagiii te șmecheresc". Dedesubt scria: „Șmecheria este cel mai rău lucru care se poate întâmpla unei comunități". De aici până la criminalizare nu mai e decât un pas. Concomitent cu aceasta, justiția a început să funcționeze în România, nu doar interlopi, ci și oameni politici importanți au început să *cadă la închisoare* (cazul fostului prim-ministru Adrian Năstase, condamnat întâi la doi ani, apoi la trei ani, este ilustrativ în acest sens). Or, a te lăuda cu șmecheria a devenit, probabil, periculos, întrucât autoritățile nu te mai pot proteja, poliția *nu-ți mai ține spatele.* Nu înseamnă că discursul șmecheriei a dispărut – e la fel de persisitent în piețe sau în Ferentari, înseamnă că a devenit strict privat; fiindcă maneaua continuă să vorbească despre bani, despre averi fabuloase, dar nu despre șmecherie. Șmecheria e cu roșu și verde de câțiva ani.

Manelele de emigrație

O parte destul de consistentă a manelelor de emigrație sunt în mod cert targetate pe românii care lucrează sau operează afară, o sursă de câștig, fără discuție, grasă, judecând după amploarea rețelelor transfrontaliere organizate de gangsterii români, fie că e vorba de

prostituție, cerșetorie, spargeri. Dacă cerșetoria și prostituția în exteriorul țării sunt evocate doar în manelele anilor ’90, *tunurile* și *hoțiile* apar și în manelele postintegrare (sau din preajma integrării în UE).

Această secțiune merită mai multă atenție întrucât pune cel mai bine în evidență subversivitatea manelelor, conștiința unui gen aparte de marginalitate, greu de remarcat altfel. Așa cum am arătat în capitolul anterior (secțiunea *Manelele, subcultură, neotrib sau scenă pop?*), cultura manelelor se consideră parte a majorității (argumentele fiind că *toată lumea* ascultă pe ascuns manele și că *șmecheria face legea în România*).

Or, ca marginalitatea să se vadă mai bine, e nevoie de un alt cadru de referință, iar acest cadru de referință e Vestul, în raport cu care întreaga Românie (i.e. cultura manelelor) face figură de marginalitate subversivă, într-o ecuație în care românii îi fac prin șmecherie pe vecinii lor occidentali mai bogați: „De la Frankfurt la Paris,/ Pe mulți fraieri i-am învins./ Fiindcă am mare valoare,/ Le-am umblat prin buzunare” (Florin Salam, *Le-am furat din buzunare*).

Ce frapează în aceste versuri e prezența substantivului *fraier*. De ce spun asta? *Fraier* este un cuvânt care, în discuțiile din cartier, marchează unul din cele mai jignitoare epitete care se pot atribui cuiva, și nu se folosește, în discuțiile față în față, decât dacă vrei să arăți cuiva desconsiderarea completă (gen „morții mă-tii de fraier”), având sens de „nu ești bun de nimic, ești ultimul loser neajutorat”. „Amărât” are, de pildă, o conotație binevoitoare, implicând mila – câtă vreme *fraier* e doar un cuvânt urât, care amestecă disprețul cu scârba și nu lasă loc de milă. În pofida unei convingeri destul de răspândite, *fraier* are surprinzător de puține ocurențe în manele – dacă în anii ’90 era folosit cu mai multă libertate (în contexte gen *îi prostesc pe fraieri*), în manele recente tinde să dispară, fiind înlocuit cu un termen cu conotații net mai pozitive, *dușmanii*. Ca să se poată scoate în evidență *valoarea* protagonistului, nu trebuie să se vadă că banii ar putea fi făcuți pe seama *fraierilor* neajutorați, ci a *dușmanilor*, a celor din aceeași categorie umană ca și el; a scoate bani de la *fraieri* descalifică implicit și nu poate fi sursă de putere. Contaminarea dintre cele două arii semantice (*dușmanul* cu *fraierul*) e vizibilă în versurile citate din asocierea *fraierului* cu verbul *a învinge*, un verb cu care sunt asociați altminteri *dușmanii*. Or, chiar dacă piesa

citată atribuie acest epitet dezonorant cuiva, acel *fraier* nu e neajutoratul sărac din țară, ci are ceva din prestigiul *dușmanilor* – e bogat și trăiește într-o zonă bogată a lumii.

Morala implicită a acestor piese e că, da, noi, românii, suntem mai săraci decât voi, occidentalii, dar *vă facem* – întrucât românii „valuta din spațiul Schengen toată au adus-o", cum sintetizează Florin Minune, în poate cea mai reușită piesă a seriei (*Au pus-o românii)*, un amestec uimitor de subversiune și patriotism naiv. În cazul acestei piese, subversiunea vine din ușurința cu care românii *îi fac* pe vestici („Avem prestanță/ Și siguranță,/ Nu avem niciun rival să ne stea în față"), iar patriotismul din glorificarea șmecheriei românilor: „Au pus-o românii,/ Că ei sunt jupânii". *Au pus-o* are aici sensul de *s-au umplut de bani* (a se vedea, pentru lămurire, piesa lui Nicolae Guță *Ori o pun, ori nu o pun,* unde acest sens neuzual se vede clar). Obrăznicia subversivă a piesei lui Florin Minune vine și din ambiguizarea referinței persoanei 1 plural – *noi* referindu-se atât la *noi, românii*, cât și la mafioți, la *baietii de firmă* care se întorc în țară după ce au dat *lovituri* pe afară: „Asta facem când pe bani ni se pune pata:/ Mergem dincolo și dăm câte-un tun – și gata" (*Au pus-o românii*). Prin urmare, mândrie înseamnă în acest caz și mândrie de mafiot (căci „noi suntem băieți de firmă și dăm tunuri grele"), și mândrie de român, într-un raport în care cele două coabitează fără nicio tensiune. În plus, piesa lui Minune glorifică și glamourizează într-un fel foarte contemporan șmecheria, adrenalina riscului și beția de putere a banului, lucrând amândouă pentru a crea un spațiu cu o enormă forță de seducție, spațiu ce se află, cum ar zice Nietsche, *dincolo de bine și de rău*: „E lovitură, e nebunie,/ Tot ce facem noi se cheamă superșmecherie,/ E nebunie fără măsură,/ Tot ce facem noi se cheamă superlovitură". Clipul[80] are în distribuție personaje care par foarte reale, având outfitul gangsterului din Balcani – tipi masivi, care poartă brățări de aur și ochelari de soare, în trening de firmă, tricou mulat sau geacă neagră. Sunt două găști, care fac conjuncția pe marginea unei autostrăzi *de afară, dând cinci* ca băieții sau sărutându-se pe obraji (un gest împrumutat de interlopii românii la confrații lor

[80] https://www.youtube.com/watch?v=3Uulf4jQazM, accesat 20 decembrie 2013.

italieni). Ei pleacă spre țară în decapotabile sau mașini germane prestigioase (Audi, Mercedes și BMW).

În zona pieselor pentru *șmecherii de afară*, piesa a reprezentat un cap de pod, versurile uimitor de pregnante și etosul puternic afirmativ făcând epigoni. De pildă DJ Sebi, un lăutar specializat în piese de emigrație, aclamă și el întoarcerea acasă cu *saci de bani* a *șmecherilor* care operează afară și care *au rupt Spania pe Coastă* și care *în Belgia legea impart (*iar în Italia *e durere/ vin românii la putere).* Oare de unde vin șmecheri și mafioți? se întreabă retoric lăutarul, „vin din România toți", răspunde tot el; clipul[81] unei piese din serie (*Vin cu șmecherii*) arată ceea ce pare a fi o tranzacție între mafioți – ei coboară din jeepuri blindate și fac schimb de valize metalice (cum sunt cele în care se păstrează banii).

Versurile lui DJ Sebi, un lăutar mediocru, nu au însă acuitatea celor ale lui Minune – și nici melodiile nu conving prin agresivitate, nu transmit emotia puterii. Singurul care se apropie de model este un *one hit wonder*, Adi de la Craiova, care, în piesa lui de succes *Iar au pus-o mafioții*, vorbește despre *românii terminatori* care s-au întors *blindați de bani* în țară. „Numai cu mâinile goale și un pașaport/ Am putere și valoare, că sunt mafiot,/ Mafiot din Spania, bani în România,/ Unde se învață prima dată șmecheria, toată șmecheria", spune refrenul. Ce dă forță acestor versuri? Mai multe lucruri: (1) franchețea masculină a spunerii, care nu se încurcă în metafore și aluzii, fiind în perfect acord cu etosul conținut și eroic pe care-l susține, (2) apelul la mândria de mafiot, valoarea umană a acestuia fiind dată de calitatea lui de *self-made-man*, de om independent care, într-o țară străină, s-a descurcat singur, pornind de la zero („numai cu mâinile goale și un pașaport") și, în stânsă conexiune cu asta, (3) apelul sincer, lipsit de orice intenție subversivă, la mândria patriotică, protagonistul fiind recunoscător țării lui că *l-a învățat șmecheria* (în argou: l-a învățat arta operării ilicite, cu toate subtilitățile ei), fiind mândru că în țara lui se învață *toată* șmecheria, deci că e campioană mondială la asta.

Șmecheria devine motiv de jubilație națională și la Nicolae Guță, care, în *Bun venit în Romania,* face din *șmecherie* o marcă culturală

[81] https://www.youtube.com/watch?v=kCl9rgX5Ugc, accesat 20 decembrie 2013.

a românității: „Unde ajunge un roman,/ Peste tot este jupân:/ El a învățat șmecheria/ La școala din România". Dacă în textele lui Adi de la Craiova sau Florin Minune se simte, din detalii și retorica specializată (i. e. codificată), că audiența vizată este una de marginali, Guță, în calitatea lui de lăutar-vedetă, țintește o audiență națională, pe care încearcă s-o flateze cu clișeele și locurile comune din capul oricărui cetățean standard („Ce-i mintea românului?/ Spaima Occidentului./ Fiindcă-i merge mintea bine,/ Nu are egal în lume"). În mod cert, piesa și-a atins intenția de a depăși audiența fanilor de manele, fiind difuzată nu doar pe Taraf TV, postul tv specializat în manele, ci și pe Etno TV, un canal tv dedicat folclorului național și dezvoltărilor sale modernizate de tip etnopop.

Aceeași indulgență morală care dizolvă subversiunea șmecheriei într-un didacticism plat se poate vedea într-o piesă mai târzie a solistului (*Am rupt în doua Spania și Anglia):* „Am riscat să ajung bine,/ Am furat prin țări străine,/ Am rupt în două Franta și Anglia,/ Spania și Italia". Piesa nu mizează pe subversiunea față de Vest (pe faptul că *i-am făcut* pe occidentali), ci pe apelul la indulgența morală a ascultătorilor, „Nu mi-e rușine s-o spun,/ Sunt hoț, dar am suflet bun". În plus, dacă în spiritul aceleiași subversiuni, lăutarii citați anterior își hrănesc bărbăția din teroarea pe care o împăștie în Vest („căci în toți spaima am băgat", la DJ Sebi, „sunt români terminatori" la Adi de la Craiova), Guță preferă să o ignore, mizând pe empatia ascultătorului.

Cum se explică retorica mai dezinhibată moral a manelelor de migrație? 1. *etica proximității* care te oprește să vorbești despre activitățile dubioase care i-ar putea afecta pe cei din apropiere sau pe cei de la care ceri recunoaștere socială. În spunerea mai concisă și mai plastică a unui instrumentist (Cornel, 35), „nu te caci unde mănânci"– sau, dacă o faci totuși, nu te lauzi cu asta, că *i-ai țepuit* și furat pe românii tăi; 2. *felul cum e percepută străinătatea* în universal semantic al manelelor – ea nu devine niciodată acasă, protagonistul tânjind după familia din țară, iar locuitorii din țara de adopție nu sunt niciodată văzuți ca prieteni, ci, evadând din opoziția *apropiat* vs *dușman*, pur și simplu ca străini: *strain* e un termen generic neutru, care nu poate măcar cumula atributele negative/pozitive ale dușmanului: „Printre străini sunt tot mereu plecat,/ Doar prin străini, de ei m-am săturat" (Iuliano – *Mi-e dor de mama*).

Nu cunosc manele în care protagonistul să fie integrat în țara de adopție, reprezentată invariabil ca ostilă și alienantă, *urâtă*; „Am gustat străinătatea,/ E mai amară ca moartea./ Afară e viața grea./ Nu-ți dă nimeni o cafea" (Robert Calotă – *Afară e viața grea*); comentariile de sub manelele de emigratie se situează în același registru discursiv, că „e greu să fii slugă la străini", că se câștigă bani, dar nu ai prieteni și companie. Pe scurt, în manele, *afară* devine un loc alienant de tranzit, unde te duci fiindcă doar așa poți face bani – muncind sau „dând tunuri" pe care să le etalezi în țară.

Sistemul se vede doar prin poliție

Dacă manelele au o conexiune atât de apropiată cu lumea interlopă, ar fi de presupus că o secțiune tematică importantă ar trebui să fie dedicată autorităților. Nu se întâmplă așa. Cu tot relativul lor succes de piață, manelele cu mascați, precum și cele de pușcărie, sunt puține, comparativ cu restul secțiunilor. Spun *mascați* pentru că aceștia reprezintă de cele mai multe ori autoritățile, nu polițiști (i.e. *garda*).

Pe lângă tabuul public (evenimentele amestecând oameni onorabili cu oameni mai puțin onorabili), aceste piese amintesc de evenimente neplăcute, traumatice, care le fac mai puțin potrivite spiritului de muzică de petrecere, definitoriu pentru manea (Stoichiță 2011). Pe ton de lamentație, ele narează apariția inopinată a mascaților (*în zori de zi*), care pătrund cu brutalitate în miezul cald al intimității unei familii („Au lovit pe mama mea/Și pe-al meu nepot" – Liviu Guță, *Stați, mascaților*). Înrudită tematic e *Urmăriți general* (Costel Ciofu), o piesă care vorbește despre un interlop dat în urmărire generală („Mascații și cu garda/ Sunt cu toți pe urma mea"), dat la televizor și pe capul căruia s-a pus un mare premiu. Cu toate că e sătul de viața de fugar, el continuă să nu vrea să se predea: „În seara asta plâng și beau/ Și tot n-o să mă predau,/ Aș pleca, Doamne, din țară/ Decât să mai stau pe goană".

În toate aceste cazuri, cu tot tonul de lamentație, scenariile nu sunt neapărat realiste, ci cu *wishful thinking* – frații îi gonesc pe mascați, interlopul îi cheamă pe mascați a două zi și le demonstrează cu acte că tot ce a făcut e din „muncă adevărată".

Cu tot artificiul lăutăresc al finalului fericit, ele funcționează poticnit în economia unei petreceri. Nu întâmplător *Atunci când tu te crezi rege* (Nicolae Guță) a devenit hitul indiscutabil al seriei (3 milioane de vizualizări pe youtube), reușind abil să camufleze deficiențele de muzică de petrecere ale piesei: melodia este săltăreață, în genul celor de șmecherie, clipul îl arată pe Guță înconjurat de trei dansatoare îmbrăcate sumar, iar tonul de lamentație este cenzurat în favoarea celui insolent de șmecherie – piesa nu mai spune povestea traumatică a descinderii mascaților, ci se mărginește să facă, prin enunțuri albe, constatative, filozofia suișurilor și căderilor din viață, în care apariția poliției e acceptată detașat cu „risc calculat", parte inevitabilă din jocul vieții riscante de interlop: „Atunci când ești împărat,/ Pe mâna ta ești bazat,/ Dar se întâmplă să greșești/ Și pentru greșeli plătești"; în momentul când cântă ultimul vers, Guță face cu degetele, complice, semnul care indică banii, răstălmăcind prin acest gest de șmecher sensul versului – *plătești* în sensul că trebuie să corupi cu bani autoritățile. Descinderea mascaților nu mai e o catastrofă (ca la Liviu Guță: „Plânge mama-și rupe părul/ Că o sută de soldați/ Cu cagulele pe față"), e doar o chestie la care trebuie să te aștepți, un fel de sabie a lui Damokles cu care trebuie să te înveți să trăiești. În cuvintele lui Guță, „Ce bine e-n casa ta,/ Dar vine și vreme rea,/ Când îți e lumea mai dragă,/ Vine garda și te leagă").

Cea mai insolentă piesă a acestei serii e o manea din 2005 a lui Florin Salam (*Am relații peste tot*), cu trimitere aluzivă la biografia unui „șef de clan mafiot", Nicu Gheară, la ora aceea cel mai bogat și mai faimos interlop român – în momentul în care, în 2005, o anchetă a ajuns să-l incrimineze pentru complicitate la trafic de droguri, el a plecat în Spania, la Ibiza. În această manea, șmecherul îi face pe polițiști/autoritățile, care, deși îi ascultă telefonul, nu-i pot proba vinovăția. El le dă cu tifla procurorilor și polițiștilor, continuându-și modul de viață glamouros și plecând în destinații turistice luxoase: „Mă dau la televizor/ Ca pe un mare infractor,/ Dar n-au nimic la dosare,/ Că am afaceri legale.// Ei mă caută prin țară,/ Eu îmi fac viață p-afară,/ Caută probe cu tona,/ Eu mă plimb prin Barcelona". Nu e vorba însă, ca în hip-hop, de o revoltă împotriva opresiunii/ autorităților, textul nu lasă să se vadă vreo formă de ură împotriva lor, ci de inteligența/ șmecheria protagonistului care se descurcă și în cele mai dificile situ-

ații. În manele nu există revoltă împotriva autorităților, ci doar teamă sau, foarte rar, complicitate, cum se întâmplă într-o „bagabonțească" de-a lui Florin Mitroi de la începuturile genului: „Lumea-mi zice mafiot,/ Că am pile peste tot" (*Lumea-mi zice mafiot*). Opoziția nu e față de sistem/autorități/establishment, ci față de dușmani, prezență ubicuă în manele.

Concluzii: lăutarii, trubaduri pop

Cu toată legătura lor cu lumea interlopă, maneliștii nu devin (decât în puține cazuri) ei înșiși interlopi. În rapul gangsta, vedeta de pe scenă poate fi ea însăși gangster (ex. 2pac, 50cent etc.), trecutul de mafiot sau borfaș al unui artist dând bine la imaginea de băiat rău livrată către public (Watkins 2005). Aici conexiunea cu lumea interlopă e asumată sau chiar exagerată, fiind integrată în inima identității genului: nu e neapărat rău dacă băiatul mai învârte ceva droguri. În manele, rolurile sunt distribuite destul de strict, maneliștii nu devin gangsteri și nici invers, gangsterii maneliști. Mai mult decât atât, maneliștii se jenează de conexiunea cu lumea interlopă, care nu e afișată în interviuri sau în ieșirile la TV.

Potrivită pentru a descrie relația dintre maneliști și interlopi e paradigma trubadurilor medievali, a cântăreților de curte care cântau faptele de vitejie ale nobilului care îi proteja și plătea, sau frumusețea soției aceluia. Aceste cântece medievale erau tributare stilului înalt, „vorbelor frumoase", exagerând poetic (sau inventând) vitejia nobilului sau frumusețea soției lui (Zumthor 1983). Pentru nobil era o formă de a se eterniza prin artă și, totodată, o formă de a-și etala puterea.

În „epoca haotică" a postsocialismului, ca să-l parafrazez pe Harold Bloom, nobilii sunt înlocuiți cu războinicii interlopi ai zilei, care-și certifică puterea arătând că-și permit un lăutar de top care să le omagieze, în mântuitul azur al artei, familia și pe ei înșiși. Stilul e de asemenea înalt („toate cuvintele frumoase pentru el câte zile trăiesc", spune într-o *cântare* un lăutar faimos, referindu-se la un client interlop de-al său la fel de faimos), hiperbola de asemenea e prezentă. Trubadurii medievali lăudau faptele de arme ale protectorului, lăutarii de manele – „șmecheria" și potența financiară a acestuia.

În anii de haos ai deceniului zece, legătura era mai vizibilă, o parte din lăutari lăsând să se vadă faptul că sunt protejați ai interlopilor. Cel mai cunoscut caz este cel al unui celebru cuplu muzical care a făcut furori cu cele cinci albume dedicate interlopului mehedințean de care am vorbit, Leo de la Strehaia. Poza acestuia apărea pe coperta interioară a albumelor, în colaje colective în care era reprezentat la o altă scară decât lăutarii, care, prin comparație, păreau ca Hansel și Gretel la pieptul unui căpcăun. Calitatea lui de susținător financiar al performanțelor muzicale era precizată atât pe coperta principală a albumului, unde trona mare remarca „sponsor: prințul țiganilor, Leo de la Strehaia", cât și în dedicațiile de mulțumire ale albumului (unde era menționată, ca-n Lévi-Strauss, întreaga familie extinsă a sponsorului) sau chiar în texte, care lăudau la nesfârșit isprăvile amoroase sau financiare ale *prințului*.

Un lăutar din Târgoviște, specializat în manele *bagabonțești,* a fost de asemenea protejat al mafiotului Ghenosu, care a controlat mai mult de un deceniu fosta reședință domnească a lui Mircea cel Bătrân, motiv pentru care i-a dedicat interlopului un album, *Chef la șmecheri* („Tot județul, tot orașul,/ Lui Ghenosu-i zice *nașul*,/ E șmecher cu minte multă,/ Mafiot sută la sută").

Cel mai faimos lăutar al momentului a fost și el în relații foarte apropiate cu *o dinastie* de interlopi (familia Cămătaru), arătându-și, într-o manea dedicată întoarcerii unuia din cei doi boși din închisoare, recunoștința față de el. Pentru că l-ar fi susținut la începutul carierei, i–a facut cadou o casă: „Mi-este inimioara arsă,/ Ăla mi-a dat prima casă,/ Eram, Doamne, la început/ Și Nuțu mă iubea prea mult,/ Îmi zicea că am valoare,/ Că eu voi fi cel mai tare./ Stai, Salame, lângă mine,/ C-o să am grijă de tine,/ Ești la fel ca băiatul meu,/ Eu mă jur pe Dumnezeu". De altfel, lăutarul îl numește afectuos, în dedicația unei alte piese, *tata Nuțu*. Câțiva ani mai târziu, îl regăsim pe același faimos lăutar *închiriat* de alt clan, bătut și călcat în picioare de *soldații sângeroși* ai acestuia, care (conform cotidianului *Libertatea*[82]) „i-au reproșat *prințului manelelor* că nu le este fidel, adică a

82 ***. 2012. „Florin Salam, snopit în bătaie de interlopi". *Libertatea* [9 ianuarie] http://www.libertatea.ro/detalii/articol/florin-salam-bataie-interlop-373326.html, accesat 3 martie 2012.

acceptat să cânte și pentru clanuri rivale, ceea ce reprezintă o gravă ofensă la adresa autorității lor".

În ce privește dinastia Cămătaru, deja slăbită financiar de lungile perioade de încarcerare, se reprofilează spre doi lăutari mai tineri și mai puțin cunoscuți, care devin practic portavocea ei oficială, vocile prin care boșii, aflați în închisoare, își amenință *prăduitorii* (cei care i-au turnat la poliție, trimițându-i după gratii): „mai vorbim în libertate,/ jur că am să vă dau interdicție la toate". De altfel, cei doi lăutari semnalează ei înșiși, în introducerea piesei, că sunt protejați ai *familiei*, denominându-l pe unul din șefi ca *bossul nostru*.

La acest nivel, arta te laudă, dar te face de bani – și puțini oameni dispun de suficienți bani ca să-și permită închirierea unui trubadur sau o dedicație săpată direct în carnea inefabilă a unei piese sau a unui album. Pentru ceilalți, șmecherașii care *se visează barosani*, rămân performanțele din cluburi, unde, aruncând jumătate dintr-un venit de cele mai multe ori fluctuant, se simt pentru cinci minute parte din clubul select al *șmecherilor* interlopi.

Există însă soluții chiar mai ieftine – doar trăim în epoca „reproductibilității mecanice" (Benjamin 2008). La acest nivel, mai pop, al ascultătorului obișnuit, unicitatea nu mai e posibilă, iar lucrurile sunt prezente în cópii ieftine, în versiuni „curate" de studio, fără referințe prea directe și lăsate ca rame ficționale goale cu care să se poată identifica orice sărac ce trimite, via mobil, o dedicație de patru euro la Taraf TV, pentru a-și vedea numele lui și al iubitei curgând în bara de text care defilează în partea de jos a ecranului. Pentru unicitate și senzații live, se plătesc bani grei.

Șmecheria e o valoare privată, pe care, sub acoperirea ironiei, manelele o scot din clandestinitate în spațiul public. Estetica prin care se realizează asta utilizează elipsa și sugestia, semn că există un oarecare tabu în jurul temei. Poetica tabuizării se relaxează când e vorba de emigrație și de anii '90; în aceste cazuri strategiile chestionabile ale șmecheriei fiind expuse (mai) dezinhibat, în termeni mai direcți și mai detaliați. Ultimii ani (din 2012 încoace) au adus o tabuizare accelerată a șmecheriei și șmecherilor care practic dispar din manele.

Șmecherie și *lume rea*. Strategii ale duplicității și insecuritate relațională[83]

Capitolul de față analizează modalitățile prin care, în lumea reală, șmecheria generează neîncredere și paranoia relațională, obligând oamenii să se întoarcă spre familie, ca singurul spațiu care conferă securitate. În această ecuație de imaginar social, eminamente masculin, dușmanii au o semnificație ambivalentă, în același timp figură a lumii rele, dar și măsură a realizării sociale, invidia dușmanilor fiind dovada cea mai bună a succesului.

Obiective

Teza principală a acestui capitol e că șmecheria, ca strategie de viață, generează așteptări negative de la celălalt și deci un grad ridicat de neîncredere socială. Acest obiectiv mare este spart în mai multe obiective secundare, desfășurarea strategiilor prin care șmecheria e operaționalizată, în lumea reală – vrăjeala, caterinca, a juca teatru. Pe de altă parte, există strategii care încearcă s-o contracareze, pragmatice și simbolice, pe care de asemenea le-am desfășurat.

În continuare, folosind figura ambiguă a dușmanilor, centrală în retorica șmecheriei, am analizat consumul ostentativ și felul cum, în

[83] De-a lungul acestui capitol am reluat, modificând și expandând, idei din articolul meu *Bogăție înaltă și încredere scăzută în universul semantic al manelelor* (pp. 175-183), publicat în *Perspective politice* (vol. 5, nr. 2).

relațiile confruntaționale dintre bărbați, dușmanii devin, din simbol al ostilității lumii, semn al succesului social, invidia dușmanilor fiind valorizată pozitiv.

Vrăjeala

Pentru început o să iau în discuție strategiile prin care șmecheria este operaționalizată în viața reală, începând cu expunerea unui caz concret. Eram într-un autobuz care făcea legătura între Ferentari și (demi)centru și am văzut doi bărbați care se tocmeau pentru un telefon; unul, greoi și proletar, zicea: „lasă-l la 110, că suntem vecini și-ți fac o bere când ne-om întâlni", iar celălalt nu voia să scadă nicicum din preț, ripostând: „pentru ce m-am mai riscat să-l jăpcuiesc din magazin, să ți-l dau pe bomboane? e telefon de telefon, sigilat și cu garanție". Și atunci am intrat în vorbă cu ei, am zis: „ia arată-mi-l și mie; dar sigur e original?", m-am îndoit, și *lunecosul* mi-a întins certificatul să mă conving, în timp ce muncitorul îmi bătea obrazul că m-am băgat peste el. După ce am dat banii, la stația următoare au coborât amândoi – și când i-am văzut râzând în stație, am știut că-i *țeapă*, că erau *pe-o mână* și-și scoteau banii din performance-uri d-astea în autobuze și crâșme ieftine.

L-am reîntâlnit pe *lunecos* într-o crâșmă din Ferentari; eram la masă cu un prieten care-l cunoștea de când lucra ca parcagiu – și l-am chemat la masă. Dintr-una într-alta, omul a zis că s-a lăsat de *șmecheria* de la gară, unde, printre altele, agăța clienți pentru taximetriști speculanți și acum vinde „mobile la fraieri"; de fapt, abia atunci l-am recunoscut și i-am zis: „te știu, omule, și mie mi-ai vândut un telefon contrafăcut." A început să se jure, „praful să se aleagă de mine, să moară ce am mai scump, acum să mă trăsnească dacă am știut că nu e original", dar o făcea relaxat, *șmecherește*, mai că nu-mi trăgea cu ochiul. Și, după ce i-am făcut o bere, a dat-o pe față și a zis: „dar îți place ce vrăjeală am în mine, este că-s șmecher?"

Vrăjeala este, în acest context comercial, un fel de talent de marketing, a convinge pe cineva că un produs e mai bun decât e în realitate; în sens extins, denominează capacitatea de a îmbârliga, a aburi, a seduce pe cineva, apelând la exagerări sau denaturând subtil starea de fapt. Este o strategie de persuadare deasupra regulilor morale,

complet „dereglementată”, care permite minciuna. Abilitatea de a *vrăji* este o calitate a șmecherului și ca atare este cool. Forța brută nu este cool; vrăjeala – care presupune inteligență, să te ducă capul – da.

Întrebarea e dacă *vrăjeala* e restrânsă la relațiile cu străinii sau cei din afara găștii; răspunsul e că nu prea – Radu cumpărase la un moment dat un mobil al cărui *bluetouth* nu funcționa; pe atunci, funcția *bluetouth* (care-ți permite transferul de date de pe un mobil pe altul fără cablu – cablu care nu apăruse decât la telefoanele de ultimă generație) era la mare căutare, întrucât așa își transferau muzică, poze, filmulețe porno de pe un dispozitiv pe altul. Ca să scape de el, *i-a schimbat fața* și l-a vândut unui prieten. „Și ce-i spui când o să descopere?”, l-am întrebat. „Că la mine a mers și că sigur i-a făcut el ceva”, mi-a răspuns senin. „Dar e prietenul tău, cum poți să-i faci asta?” „Ce, crezi că el n-o să-l vândă mai departe?”, mi-a răspuns.

Vrăjeala este o strategie care se vede cel mai mult în jocurile de seducție; or, cineva care are succes la femei, nu contează prin ce mijloace, este cool. Petrică, chelnerul, ca să dau un exemplu, voia să aibă o aventură cu o femeie între două vârste care îl privea cu neîncredere – fiindcă nu avea bani, dormea într-o încăpere de lângă bar, unde ținea patronul marfa. Pentru a-și mări capitalul de încredere, m-a așezat la masă la el. Când femeia a apărut, cu o întârziere de o jumătate de oră, a muștruluit-o că nu se face așa ceva, că din cauza asta în țara asta lucrurile nu merg cum trebuie. El, i-a explicat, a lucrat patru ani pe afară și acolo s-a învățat punctual, că pentru o întârziere de un sfert de oră poți fi dat afară, în fine, apoi s-a apucat să-i expună femeii ce înseamnă corectitudinea în țările vestice. În felul ăsta, mi-a explicat a doua zi, a făcut-o pe femeie să-l creadă bărbat serios și, totodată, să se simtă vinovată, fiindcă în fața unei femei ca bărbat trebuie *să te impui*, adică nu o poți lăsa să facă jocurile (o chestie relativă, pentru că în alte contexte *vrăjeală* înseamnă să ai *vorbă dulce*, să spui unei femei cuvinte admirative).

Planul i-a reușit; a doua zi, încântat, după ce mi-a explicat toate astea, a conchis autoadmirativ: „am amețit-o de cap – îți place ce vrăjeală frumoasă am?”

În contextul seducției, se practică de asemenea biografiile fictive – când cunoștea o fată, Radu pretindea că lucrează la magazinul tatălui său (pe care în realitate nu-l mai văzuse de 7 ani și care, în plus, nu

avea niciun magazin). „Și dacă o să ai o relație cu ea, cum o să mai ții minciuna?”, am întrebat. Iar Radu mi-a răspuns: „Crezi că ea nu minte, nu se dă mai bună decât e? Nu merge altfel în viață, trebuie să ții firma sus”. Când, un an mai târziu, m-a rugat să-i fac profil de facebook (își cumpărase un mobil cu acces la internet), mi-a cerut să trec la studii Universitatea „Spiru Haret”. Un timp, i-am gestionat contul, care periodic era blocat pentru că cerea prea multe prietenii – și am văzut că mai mulți prieteni de-ai lui aveau trecută la studii Universitatea „Spiru Haret”, deci era un fel de modă; altă modă era, la ocupație, „patron” sau „firmă personală”, în aceeași logică fictiv-aspirațională. Sau, pentru a sugera, la caterincă, afilierea interlopă – „bo$$” sau „F.B.I.”. În acest sens, *vrăjeala* nu e doar marketing, e mai mult o compensare la lumea reală, un fel de a accede, pe plan imaginar, la stimă de sine.

Ce ne spun lucrurile astea? Că există toleranță socială pentru *vrăjeală* și minciună – oamenii mint și știu că sunt mințiți, *îi fac* pe ceilalți și sunt conștienți că ceilalți încearcă *să-i facă*: pe scurt, au așteptări negative de la ceilalți. Una din cele mai interesante consecințe ale acestei stări de fapte e felul cum, în relațiile dintre oameni, *vrăjeala*/minciuna se amestecă cu caterinca – de fapt e un continuu reversibil între cele două. Lingușeala, *vorba dulce* poate trece în *caterincă*. Când cineva e prins cu minciuna, inițial se jură că nu a mințit: *să orbesc dacă te mint, doar ne știm de atâta timp* etc., dar jurămintele astea sunt relaxate, lipsite de solemnitate și trec ușor în bășcălie și umor, în *caterincă*. Într-o crâșmă din Ferentari, spre exemplu, un negustor încerca să vândă un mobil mai vechi unui cunoscut mai puțin priceput; amicul a chemat un cunoscut, care, uitându-se pe spatele mobilului, i-a zis că e vechi și *praf*. Negustorul s-a jurat cât s-a jurat, apoi *a întors-o în caterincă:* „are semnal bun, prinzi și televizorul cu el”, și mai departe discuția s-a dizolvat într-o laudă fantasmagorică a mobilului respectiv, „o regulează și pe nevastă-ta”.

Caterinca

Unul din sporturile lingvistice predilecte într-o gașcă e *caterinca*, în care cineva ironizează pe altul, punându-se pe sine în centru: „n-ai tu păduchi câți bani am eu”. Unii ripostează, și atunci

apar adevărate *battle*-uri amicale: „Tu? N-ai o chiflă în stomac, nu vezi ce subțire vorbești?"; „să mori tu? Cine belea câini morți să le ducă pielea la abator să facă un ban?". În astfel de confruntări verbale, ideea e de a-l umili pe adversar și de a te scoate deasupra. Umorul e o condiție a acestor meciuri, lupta purtându-se pe identități ficționale și pe argumente fantasmagorice; regula de bază e că n-ai voie să te superi.

Caterinca e înrudită cu *vrăjeala* – înseamnă să *iei la mișto*/să ironizezi pe cineva și cel ironizat (cazul ideal, mai ales când este adresată outsiderilor dintr-o gașcă) să nu se prindă. Este pe muchie de cuțit – cei din gașcă cunosc intenția ironică și se distrează, dar cel de care se face mișto nu e sigur de asta, e ținut în incertitudine, suspectează intenția ironică, dar ironistul îl convinge că nu, jucând seriozitatea sau inocența. Orice gașcă are un specialist în caterincă, care, în cazul găștii de care m-am apropiat, nu coincidea cu șeful găștii; rolul lui e de entertainer, câtă vreme șeful are nevoie de prestigiu, iar caterinca te face bufon și neserios. În grupul lui Vasi, specialistul în caterincă era un bărbat de 60 de ani, un tip care în tinerețe fusese tâlhar, făcuse (zicea el) 19 ani de pușcărie (ceea ce suna cam exagerat – dar foștii pușcăriași exagerează numărul de ani petrecuți după gratii).

În termeni ideali, *vrăjeala* e interesată, vrei să-l păcălești pe celălalt ca să obții de la el ceva (sex, bani etc.), în timp ce *caterinca* e gratuită, de amorul artei. În lumea reală, diferența dintre cele două e incertă, există zone în care se intersectează; motivul e că ambele presupun *a-l face* pe celălalt, iar caterinca îți permite să scapi de acuzația că ai încercat să păcălești, să *fraierești*: „hai, frate, a fost caterincă"; în plus, în logica confruntațională din găștile de băieți, *caterinca* îți permite să obții putere în ierarhia găștii, să te *afirmi* în detrimetrul celor mai puțin înzestrați pentru acest sport intelectual.

O piesă a lui Copilul de Aur (*La mișto te iau*) marchează foarte bine punctul în care *vrăjeala* și *caterinca* se întâlnesc: „La mișto te iau cum vreau eu,/ La mișto te fac, nu mi-e greu,/ Două vorbe și te-am amețit,/ Te fac din cuvinte nici nu știi ce te-a lovit". La fel ca vrăjeala, caterinca nu e întotdeauna un joc inocent, de amorul artei, prin caterincă îl faci pe celălalt din vorbe, îl amețești de cap.

Competiția prin caterincă

Ceva din acest gen de umor, care amestecă bravada cu ironia sau autoironia, se regăsește în multe manele *șmecheroase*, susținând afirmația lui Stoichiță (2011) că maneaua *șmecheroasă*, de autopromovare agresivă, e *la mișto*, având accente parodice și de grotesc/umor popular. De altfel, cu cât evenimentele adună oameni mai sărmani, cu atât prezența *caterincii*, a umorului pare mai vizibilă, atmosfera parcă mai destinsă (o spun comparând nunțile de Ferentari cu clipurile de la evenimentele interlopilor). Când zic asta, mă bazez și pe faptul că în cluburi interlopii stau la mese cu fețe imobile, iar atmosfera o fac tinerii și oamenii simpli; nu prea vezi interlopi dansând.

Aceste jocuri nu sunt o specialitate autohtonă – în Anglia (Black 2005: 172) țin de o cultură muncitorească și iau forma unor jocuri de *windups*, de ironizare a camarazilor: „Cele mai comune jocuri în sudul Londrei sunt cunoscute ca *windups*. Desfășurate în gașcă, ele urmăresc să-l înfurie pe interlocutor, pentru ca, după ce acest obbiectiv este atins, să-i arate că furia lui e aiurea: *te enervezi degeaba – numai am glumit*". Pentru Beck, ele vin dintr-o ecuație de construcție a masculinității, una din strategiile prin care se negociază ierarhiile în cadrul unui grup. În Statele Unite, *battle*-urile se poartă nu doar între băieții de colț de stradă, ci (în primul rând) între rapperi, care-și aruncă unul altuia mănușa; este notoriu cazul lui Jay Z. La debutul său, anonimul pe atunci Jay Z a provocat liric câteva din vedetele momentului (printre care Busta Rhimes), obligându-le să reacționeze; reacția lor furioasă l-a propulsat ca star. În spațiul balkan popului românesc, există un număr de manele *șmecheroase* care nu se mai fac portavocea publicului, ci-l exprimă pe solist autopromovându-se la caterincă („Bine, bine, de mulți ani stau bine,/ Vă uitați la mine ca la mașini străine./ Nu vă mai mirați, că mă deocheați,/ Când mă uit la voi,/ Văd anii '92"; Marinică Nămol, *Anii '92*). Dar chiar și în cazul acesta, nu se fac vreodată nominalizări, ceilalți sunt *voi* sau *ei*.

De altfel, lăutarii nu se atacă niciodată în public, funcționând un pact de neagresiune – într-o emisiune TV, de pildă, impresarul Dan Bursuc a insinuat că Nicolae Guță este dus ca potențial de cool, este *bătrân* și de aceea a lăsat manelele și s-a cantonat pe muzică populară; presa a încercat să exploateze sămânța de scandal, dar după

o zi, impresarul a ieșit din nou la TV și a liniștit apele, aducând un omagiu reparatoriu lui Guță.

Un caz singular îl reprezintă Florin Minune. În 2007, beneficiind de sprijinul unui compozitor în ascensiune, Marian Colcea, lăutarul împreună cu un grup de alți lăutari (Alex și Zaku) au încercat să impună un val nou în manele. După un șir de piese cu oarecare impact (*Ascultă, Doamne, ruga mea, Ce faci, străine, la poarta mea?, Au pus-o românii*), Minune a provocat *establishment*-ul manelist cu o manea după modelul *battle*-urilor americane de rapperi (*Nu mai ești pe locul 1*) în care s-a luat de regele Guță („Fiindcă Guță pentru noi/ Este veteran de război". În maniera rapului american, piesa răstălmăcește versurile unui hit de-al maestrului („locul 1, locul 1,/ sunt mereu pe locul 1") și inserează un fragment dintr-un live al maestrului în care acesta, deloc în formă, falsează flagrant. Consecința a fost banarea cântărețului de pe Taraf TV – se pare deci că industria nu gustă astfel de provocări.

Cu toată bogăția și puterea de a crea voci fictive care să-i exprime pe cei care fac dedicații, în manele se aude doar vocea protagonistului și a celor care-l laudă, niciodată a *dușmanilor* pe care-i face praf. Din cauza asta uneori nici intenția de umor nu se mai înțelege, nu se mai înțelege că umflarea mușchilor nu e pe bune, că e un bluf asumat.

Neîncrederea

Vrăjeala, vorba dulce, caterinca sunt semne de *șmecherie* și ca atare valorizate pozitiv. Ce consecință are asta, în planul relațiilor dintre oameni? În acest punct, o să folosesc teoria cercurilor vicioase/ virtuoase a lui R.D. Putman (1993): „Stocurile de capital social, cum ar fi încrederea, normele și rețelele de cunoștințe, tind a fi cumulative și se reproduc unele pe altele. Cercurile virtuoase duc la echilibru social cu niveluri înalte de cooperare, încredere, reciprocitate, angajament civic și bunăstare colectivă. Aceste trăsături definesc comunitatea civică. Dimpotrivă, absența acestor trăsături are și ea capacitatea de a se întări, autoreproducându-se. Dezertarea, neîncrederea, înșelăciunea, exploatarea, izolarea, dezordinea și stagnarea se susțin una pe alta într-un marasm de cercuri vicioase" (Putnam 1993: 177, citat de Heintz 2005: 127). Ce înțelegem de aici? Că șmecheria gene-

rează neîncredere, oamenii au așteptări negative de la celălalt, nu au încredere în buna lui credință. Pe scurt, ei îi înșală pe ceilalți și se așteaptă să fie înșelați.

Însă oamenii, deși se plâng la nesfârșit de neîncredere, nu blamează direct șmecheria, ci faptul că oamenii sunt *pe interes*, că te ajută doar cât timp au de câștigat de pe urma ta. Mai zic că oamenii sunt *răi*, că se bucură *de necazul tău*, că *te bârfesc pe la spate*. Pe scurt, diagnostichează starea de fapt, că nu te poți baza pe ceilalți, dar la cauze dezvoltă o filozofie a invidiei și perversității umane. Cei mai în vârstă deplâng dispariția relațiilor de încredere din comunism, „când toți eram la fel de săraci, dar când unul își ridica casă, mergeam toți să-l ajutăm. Acum toți sunt pentru ei". Un alt amic, care împrumutase bani unui văr care nu mai voia sau nu mai putea să-i dea înapoi, spunea că „în lumea de azi, nici în rude nu mai poți avea încredere" și nu știa ce să facă, să-l dea în judecată sau să-i bage mințile în cap printr-o bătaie.

Neîncrederea în autorități e alt motiv des invocat, poliția e dezinteresată, judecătorii corupți, iar cei mai *hoți* și mai șmecheri dintre toți sunt oamenii politici, „aia fură cel mai mult, aia ar trebui băgați la închisoare". Atitudinea față de corupția autorităților, cea care îi atinge direct, e ambivalentă – astfel, primarul de sector Marian Vanghelie e blamat că nu face nimic pentru cei care l-au ales, dar, totodată, e admirat pentru șmecheria lui, pentru faptul că, deși a pornit de jos și nu e prea instruit, „a făcut bani la viața lui și a ajuns sus". Pe de altă parte, deși formal blamată, corupția autorităților e parte din joc. Nu am un exemplu din Ferentari, ci dintr-un sat din Transilvania. Deși oamenii discută foarte mult despre corupția aleșilor locali, aceștia sunt realeși. De ce? Un sătean mi-a dat explicația cea mai pertinentă. Îl votează „tocmai că e hoț, că pot să-și facă treaba cu el, învârtelile cu pământul. Nu vor un om cinstit".

Satul din Transilvania are o situație economică relativ bună, raportată la Ferentari, care, conform lui Botonogu (2011), prezintă trăsături de ghetou. Or, din acest punct de vedere, în diagnosticarea insecurității relaționale, pot fi invocați Vacquant (2008) și Bourgois (1989). Vacquant arată că într-un univers lipsit de resursele bazale și cu rată infracțională crescută, „încrederea nu e pur și simplu o alegere viabilă, fiecare trebuind să se protejeze de violență exercitând-o în

același timp" (Vacquant 2008: 213). Bourgois punctează și el: „violența stradală nu este limitată la traficanții de droguri sau infractori... oricine trebuie să participăe, măcar pasiv, la o cultură a terorii" (Bourgois 1989: 647). Ferentariul nu este totuși Bronx, iar cultura violenței nu este atât de *hardcore*. Trebuie însă, în cuvintele lui Dino, să fii mai *dur*: „Dacă ești băiat bun, te iau de fraier. Nu trebuie să vadă că ești băiat bun".

Dincolo de asta, mai pot fi invocate cel puțin două, dacă nu trei ecuații culturale – cultura amoralismului familial, specifică culturilor mediteraneene, definită ca atare de Banfield (1958), care arată că încrederea și corectitudinea, pe scurt, moralitatea, reprezintă o valoare cultivată doar în interiorul familiei. În afară, relațiile de cooperare sunt substituite de cele de concurență, motiv pentru care, „oamenii își protejează familia de invidia celorlalți neavând niciunul" (*ibidem*: 122). Lipsa de moralitate, corelată cu nivelul ridicat de neîncredere, poate fi pusă în evidență și în societățile postsocialiste. Referindu-se la tranziția din Kazahstan, Joma Naspary (2002) vorbește despre haos social, contracarate nu prin structuri de familie, ci prin rețele de cunoștințe: „Dar comportamentul moral se aplică numai în relație cu prietenii și cunoștințele, nu cu oamenii în general... Noțiunea de societate ca întreg nu există pentru indivizi decât ca o aglomerare de străini constituindu-se ca o amenințare potențială. O amenințare sălbatică și întunecată de violență și infracționalitate în fața căreia indivizii se refugiază în rețele. E ceea ce săracii numesc haos. Într-o asemenea situație, conceptul de societate civilă, constând în indivizi suverani care se relaționează unul la altul prin obligații și drepturi reciproce, e tot ce poate fi mai diferit de ideea de rețea de cunoștințe... Tragic și paradoxal, rețeaua, ca răspuns la haos, îl perpetuează de fapt" (Naspary 2002: 89).

În termenii lui Putnam, avem de a face cu un cerc vicios. Acest cerc vicios este explicația cea mai la îndemână pentru a răspunde la întrebarea de ce maneaua nu a cristalizat o conștiință politică, un sens al subversiunii și rezistenței – întrucât societatea care a generat manelele este lipsită de un sens al solidarității ca grup. În lumea manelelor, fiecare este pe cont propriu, iar singura formă de solidaritate este în interiorul familiei, ca în cuvintele lui Guță (feat. Sorina): „Mergi pe drumul tău și nu te uita,/ Prietenul e buzunarul tău și familia".

Soluții pragmatice de contracarare a neîncrederii

Ce strategii de contracarare a acestei stări de fapt există? Există, pe de o parte, soluțiile pragmatice, care încearcă să remedieze concret problema neîncrederii, și, pe de altă parte, soluțiile simbolice, cu rol performativ (în sensul lui Austin 2003).

Cea mai frapantă e strategia *încercării*, a testării celuilalt. *A încerca pe cineva* înseamnă a te preface că-l crezi, a-i da apă la moară, *a juca teatru* pentru a-l prinde cu minciuna și *a vedea ce are în cap* cu adevărat. Mai are sens de a-l testa pur și simplu, a-l supune unei probe care să-i deconspire adevăratele intenții. Nu zic că această strategie e specifică Ferentarilor, zic doar că în Ferentari am auzit-o, într-o mulțime de contexte, constituită ca expresie. De primul sens, *a juca teatru*, m-am lovit eu însumi după primele luni în care m-am mutat în Ferentari, când m-am apropiat de gașca lui Vasi. Nu am spus de la început că sunt ziarist, ci am pretins că sunt student, la fel ca colegul meu de apartament, care făcea un doctorat în antropologie. Vasi era prietenos, îmi explica despre Ferentari, că oamenii sunt OK aici dacă arăt respect – și, la sfârșitul serii, insista să-mi facă încă două beri peste cele pe care le băusem. Apoi, după un timp, am spus că sunt ziarist, și atunci a schimbat foaia și mi-a zis că nu mai am ce căuta acolo, că-mi rupe picioarele dacă îmi mai vede fața pe acolo; pe scurt, mi-a dat interdicție. „Am jucat teatru cu tine, mi-a zis, să te încerc, să văd cine ești cu adevărat. Nu ți-am halit vrăjeala”. De aici, am înțeles că, în calitate de *outsider*, ce-a mai bună acoperire e adevărul, să nu minți și să-ți declari intențiile.

Altă formă de a încerca e aceea de a te preface beat, mai beat decât ești, pentru a-l testa pe celălalt. După ce s-a mutat în casa rudei bogate, Dino a fost supus unui test de încredere. După ce a venit de la un botez, ruda lui s-a prefăcut foarte beată și, în hol, a lăsat să-i scape o sută de euro din buzunar, ca să-l încerce. A doua zi, Dino i-a înapoiat și astfel i-a câștigat încrederea.

O formă înrudită e aceea de a te îmbăta cu cineva, în prezența unui martor de încredere care rămâne (mai) treaz, bea de formă, dar în realitate stă și „înregistrează” ce se vorbește – pe scurt, încearcă să-l facă pe cel supus testului să lase garda jos și, sub efectul alcoolu-

lui, să nu mai controleze 100% ce vorbește. De aici, s-ar putea înțelege că *încercarea* cuiva are în vedere contexte sau persoane care implică ilegalități, dar nu e adevărat. Am auzit expresia și la simpli muncitori; unul *și-a încercat* un amic, pe care-l suspecta că-i caută compania fiindcă, de fapt, o plăcea pe soția lui; Petrică, chelnerul, a fost *încercat* de o femeie la care se mutase, în momentul când aceasta, la câteva zile după ce-l cunoscuse, i-a dat pe mână o sumă semnificativă de bani să-i facă un comision.

Pornind de aici, apare altă strategie – a juca teatru. Una din strategiile prin care oamenii se încearcă unul pe celălalt e *a juca teatru*. *A juca teatru* înseamnă a te preface că-l crezi pe celălalt, a-i cânta în strună, a face pe prostul, cu scopul de a-l prinde cu minciuna, de a-i demasca adevăratele intenții, ca în cuvintele lui Guță, „De câte ori ai vrut să pleci/ Jucai doar teatru să mă încerci" (Guță – *Cu tine sau fără tine*). *A juca teatru* poate primi însă și un sens pozitiv – despre o verișoară de-a lui, care era întreținută de lux, Dino spunea admirativ că „nu e o bunăciune, dar ce teatru are în ea, mori". Pe scurt, lucrurile sunt foarte contextuale, sunt valorizate în funcție de cum sunt poziționate în raport cu interesele tale. Atât *teatrul*, cât și *vrăjeala* sunt de apreciat atunci când te avatajează, vin de la tine sau de la ai tăi – când însă vin de la *dușmani*, de la cei cu care intri în competiție, sunt detestabile.

Soluții simbolice de contracarare a neîncrederii

Pe de altă parte, există soluțiile simbolice la problema șmecheriei și neîncrederii. În această categorie intră jurămintele, parada de principii și proiectarea defectelor morale asupra celorlalți. Toate sunt forme ritualizate, vizibile atât în interacțiunile 1:1, cât și în cele de grup. O să le desfășor pe rând.

E o inflație de jurăminte (*să moară familia mea, să nu mai apuc ziua de mâine, cancerul să mă mănânce, să orbesc dacă…*) și de declarații de principii (*fratele tău n-a înșelat niciodată pe nimeni, mie îmi plac oamenii sinceri* etc.). O parte substanțială din discuțiile din crâșme sunt consumate cu astfel de declarații de prietenie și onestitate: „eu nu sunt ca alții să nu mă țin de cuvânt, dacă am zis un lucru, apoi

așa e, nu fac ură de rasă și diferență". Oamenii închină și apoi se lansează în declarații pompoase, lungi tirade despre cât de important e să fii cinstit sau cât de mult țin ei la frăție. În fapt, atât jurămintele, cât și parada de principii sunt lianți sociali, ele instituind un spațiu magic de securitate relațională. Pe dedesubt, ele sunt simptome de societate în criză de încredere – dar altfel, sunt forme de delimitare de cei care într-adevăr sunt așa: într-un spațiu marcat de stigmă teritorială și etnică, oamenii țin să se delimiteze de ceilalți, să arate că ei nu sunt asemenea celorlalți, care fac *firmă proastă*. Un mecanism similar este descris și de Vacquant (2008: 134), ca răspuns la stigma teritorială.

În acest punct, intervine a treia strategie simbolică, proiectarea defectelor morale asupra celorlalți. Ceilalți sunt întotdeauna cei *răi*, cei *necivilizați*: am schimbat două chirii în Ferentari, prima la intrarea din partea opusă ghetourilor, a doua lângă ghetouri – locatarii din ambele blocuri se socoteau *civilizați*, în raport cu celelalte blocuri de familiști. Toți oamenii de care m-am apropiat mă atenționau și-mi dădeau sfaturi să mă țin departe de ceilalți – să nu am încredere în alți oameni în afară de ei, fiindcă restul „o să mă facă". *Băiatul rău* era întotdeauna proiectat în afară, un fel de a spune „ceilalți sunt răi, nu noi". Îndeobște refractare la discursurile șmecheriei și potenței afirmate ostentativ, femeile adoptă acest discurs al suspiciunii sub formă de „invidie și bârfă"; astfel, o vecină mi-a povestit că nu-și lasă fata să umble în fustițe mini fiindcă se leagă vagabonzii de ea și fiindcă „oamenii-s răi, îi scot vorbe, mai ales fetele", care sunt „prietene în față, dar bârfitoare pe la spate".

Am lăsat pentru sfârșit a treia strategie, cea mai importantă, pe care oamenii o opun neîncrederii, rudenia, cu rol atât pragmatic, cât și simbolic. Rudenia e una din temele cele mai copios studiate în antropologie – ca parte structurantă a culturilor mediteraneene (Hetzfeld 1985; Campbel 1979), ca definitorie pentru romi (Tesar 2012), ca definind un gen de cultură numit *amoralism familial* (Banfield 1958). E clar că, în deruta tranziției, cuplat la specificul mediteraneean al culturii din această parte de lume, familia ocupă un loc important – dovadă nenumăratele manele care-i sunt adresate. Ca etnografie nu am nimic să adaug la ceea ce literatura de specialitate descrie deja; mă interesează mai mult aspectul simbolic, faptul că, într-o lume dominată de suspiciune și paranoia relațională, oamenii se adresează

folosind grade de rudenie – astfel, prietenii se apelează cu *frate*, cei tineri le spun femeilor în vârstă *mătușă* sau *unchiule*. Prieten, mi s-a explicat încă de când m-am mutat în Ferentari, „nu înseamnă nimic. Dacă ținem unul la altul, înseamnă că suntem frați". Sau, în cuvintele lui Dino, când îi făcea cineva o bere: „prieten prieten, dar nu te iau cu mine la furat".

Șmecheria și dușmanii

Una din notele de specific care fac succesul și originalitatea manelei în raport cu muzica lăutărească, pe care practic o mătură de pe scenă (Rădulescu, 2004), este răsturnarea cu 180 de grade a unor categorii semantice învestite cu sens negativ și ca atare îndemnând la pasivitate și depresie. Sunt aceleași categorii, doar că acum, ca prin magie, primesc un sens pozitiv. Astfel, *relele* care trimit după gratii se transformă în *șmecherie* care aduce foarte mulți bani, iar *dușmanii*, din măsură a ostilității lumii, devin prilej de autoafirmare bătăioasă și optimism; atât șmecheria, cât și invidia dușmanilor sunt motive centrale în manele și în mod cert un element de specific, care nu apare în maneaua istorică – și care, prin urmare, susține afirmația lui Stoichiță (2011) că maneaua de după 1989 e practic altă specie decât strămoșul ei lăutăresc: chiar dacă moștenește de la ea ritmul specific, la nivel tematic e o prăpastie între ele.

Prin urmare, ce anume determină această spectaculoasă răsturnare semantică? Însuși contextul, care se modifică spectaculos în 1989. În acel interval de tranziție, capitalismul e sălbatic, fără reguli, erodat de corupție și ilegalități flagrante, făcute în văzul lumii; literatura consacrată acestui subiect, al haosului și anomiei aduse de schimbarea de sistem, e enormă – în ce privește România, semnalez Verdery (2003) și Heinz (2006). Corupția generalizată și acest tip de capitalism fără reguli, în care *tunurile* și *escrocheriile* fac regula, aduc o percepție publică fatalistă, românii autopercepându-se, în acei ani, ca *popor de hoți*[84] (Zerilli 2005), conduși de un sistem mafiotizat, cu putere parcelată, după model feudal (Verdery 2003).

---

[84] Pentru a exemplifica, unul din interlocutorii lui Zerilli selectează din balada *Miorița* episodul furtului de oi.

Un articol al Oanei Mateescu (2005) este revelatoriu în privința a ceea ce a însemnat informalitatea în perioada tranziției. Obiectul articolului este un combinat de porci din orașul Caracal, ținut pe perfuzii și subvenții în primii ani de după 1989, ba chiar retehnologizat. Întreprinderea e însă căpușată de alte firme, proaspăt înființate, controlate de managerul întreprinderii, o practică foarte frecventă în postsocialismul românesc, prin care profitul sau subvențiile sunt drenate în firme private-căpușă, în timp ce firma mare e lăsată să moară. Când firma dă faliment, managementul firmei vinde utilajele scumpe. Practica e iarăși frecventă în postsocialism, în întreprinderi falimentate cu bună știință, pentru a fi cumpărate la preț de nimic de persoanele din boardul întreprinderii și vândute *la bucată*, respectiv pe componente. Foștii angajați de la fabrica din Caracal intră și ei pe rol, la înțelegere cu paznicii, fură utilajele de fier și le vând sau le folosesc în gospodărie, pentru a-și amenaja garduri. Oamenii justifică practica prin faptul că toată lumea fură, că furtul lor e nesemnificativ prin comparație cu furtul celor din conducerea întreprinderii. Ei disting între *furtul cu cap*, din proprietatea de stat (practică exersată din comunism, când oamenii furau carne și concentrate de la serviciu), și *furtul fără cap*, din proprietatea privată (*ibidem*: 85).

Se practică frenetic un dublu discurs, schizofrenic: pe lângă un discurs public, care condamnă furtul, țepele sau corupția (vizibil în special în media), există un alt discurs, privat, care-i admiră pe cei care fac bani din astfel de activități: că *se descurcă*, sunt *deștepți*, că *îi duce capul* – indiferent că e vorba de autorități corupte, foști manageri ai firmelor de stat sau bișnițari de la colț de stradă. Când spun asta, mă bazez și pe amintirile mele din epocă – bunicii mei și vecinii mei țărani din satul meu natal îi admirau frenetic pe cei care se descurcau, îndiferent că era vorba de primarul care practic fura din banii lor, de oameni de afaceri dubioși sau de controlorii de la fisc. Cu cât oamenii erau mai puțin educați, cu atât aveau mai puține inhibiții de a exprima public acest discurs privat. O cunoștință de-a părinților mei lucra la fisc și în calitatea asta primea diverse atenții de la cei interesați, dublându-și practic averea. Deși părinții și bunicii mei o admirau că *se descurcă,* niciodată când această cunoștință venea la noi acasă, nu se discuta despre căile neortodoxe prin care și-a ridicat averea: se vorbea despre politică, despre corupție, iar musafirul era

foarte vocal în a-și exprima dezaprobarea față de corupția și haosul din țară în raport cu anii așezați ai comunismului.

Or, în acest context al unei corupții generalizate și al unei economii dominate de informalitate, *șmecheria* poate primi o semnificație pozitivă – și asta fac manelele, care devin muzica fanion a antreprenorilor informali din epocă, a bișnițarilor, escrocilor mărunți, pe scurt, a celor care s-au ridicat primii din sărăcie: e singurul gen muzical care dă glas acestor convingeri private ale oamenilor[85]. Cum granița dintre schimburile economice morale și imorale este incertă, discursul triumfalist al șmecheriei poate primi legitimitate și, prin urmare, poate fi înfățișat în spațiul public: manelele acelor ani folosesc fără jenă termeni ca *a țepui pe fraieri, a prosti, a fura*; sunt lăudați *smardoii*, *proxeneții* sau bătăile cu săbii între găști cvasimafiote, iar ingineriile hoților de buzunare sunt expuse dezinhibat în versuri, fără niciun bemol moral[86]. Când lucrurile se reașază în matcă, în a doua parte a anilor 2000, discursul despre șemecherie devine din ce în ce mai eliptic, mai (auto)cenzurat – pentru ca, în 2012, să dispară practic din retorica manelelor[87].

Pe de altă parte, șmecheria poate fi pusă în relație cu o particularitate a culturii din această parte de lume. Hertzfeld (1985) arată că ciobanii greci practică o formă ritualizată de furt – inițierea virilă a adolescenților trece, de pildă, prin furtul unei oi din turma unei nonrude. În comunitatea rurală studiată de antropolog, furtul oilor e reglementat printr-o serie întreagă de practici, care, când e săvârșit sub anumite condiții, nu atinge onoarea făptuitorului (unul mai sărac are dreptul poetic, de pildă, de a fura din turma unuia mai bogat etc.). Un astfel de furt ritualic e dovadă de bărbăție și inteligență (Campbel 1979): „Deșteptăciunea (*cleverness*) e o trăsătură pe care un bărbat trebuie s-o posede… Aprecierea deșteptăciunii poate fi pusă în evidență în multe povești și anecdote. Există o poveste despre un cioban care se întorcea cu o oaie furată, când a văzut apropiindu-se

85 Și hip-hopul gangsta popular în a doua jumătate a deceniului 10 dezvoltă un discurs al șmecheriei și consumului ostentativ, dar cauza pare să fie mai degrabă imitarea retoricii din omologul său american.

86 Pentru exemplificări, vezi capitolul consacrat manelelor și lumii interlope.

87 *Idem.*

o patrulă de poliție. El a pus mielul furat într-un leagăn, l-a acoperit cu o pătură și i-a cerut soției lui să ridice bluza și să se facă că-i dă să sugă la sân" (*ibidem*: 283).

A doua inovație, resemantizarea invidiei dușmanilor, are în vedere consumul ostentativ. Așa cum pune în evidență un studiu de economie (Lascu 1994), fenomenul consumului ostentativ în România era deja prezent după revoluție, probabil încurajat de nivelul ridicat de *materialism*[88] din țara noastră, la același nivel cu Turcia, pus în evidență tot de un studiu de economie (Belk, 1999). Pe de altă parte, tema consumului ostentativ e foarte prezentă și în hip-hopul american, mai ales în cel de după 1990, iar hip-hopul american nu are nicio legătură cu tranziția de la socialism la liberalism economic, ci cu ghetoul. Un studiu însă arată că consumul ostentativ nu este doar o marcă a spațiilor cu posibilități de ascensiune socială, ci și al celor marcate de puternice inegalități, al *ghetourilor*, ca s-o spunem direct: „cu cât e mai mare gradul de inegalitate economică, cu atât e mai mare presiunea pe gospodării de a certifica statusul prin consum. O mare inegalitate înseamnă că consumatorii trebuie să imite standardele de onsum de deasupra. O creștere suplimentară a inegalității va pune o presiiune și mai mare pe indivizi să exacerbeze consumul pentru a atinge targetul lor de status" (Wisman 2011: 22).

Observația este bună dacă ținem cont că la ora actuală manelele sunt prizate îndeosebi în spațiile care se apropie de acest model, cum ar fi cartierul Ferentari din București și, în general, în spațiile paupere marcate de stigmă teritorială și de inegalități puternice. Deloc paradoxal, în astfel de spații consumul ostentativ face legea: aici nunțile cu lăutari scumpi sunt dorite de toată lumea, aici discuțiile gravitează obsesiv în jurul mașinilor germane scumpe pe care puțini și le permit. Simptomatică e o ironie frecventă care se face pe seama celor cu mașini scumpe – că și-a luat mașină scumpă, dar bagă benzină de 10 lei în rezervor. Un interlocutor destul de sărac, locuind într-o casă cu două camere, și-a cumpărat cărămizi pe care le ținea de doi ani în curte, acoperite cu un nailon, pentru a le arăta vecinilor;

---

88 În sens de „valoare mare atașată posesiei de bunuri. La cel ma înalt nivel, astfel de posesiuni sunt puse în centrul vieții individului, cu convingerea că sunt sursa supremă de satisfacție" (Belk, 1984: 291).

de asemenea, când mi-a arătat casa, a ținut să-mi arate o magazie de scânduri în care ținea ceva instalații sanitare cu care intenționa să-și facă o baie. Cel mai clar se vede asta însă în obsesia brandurilor, a produselor *de firmă* – prezente însă, de obicei, în versiuni contrafăcute sau, când sunt *originale*, cumpărate de la tâlharii mărunți care apar în magazine cu parfumuri, treninguri sau mobile, „vrei, cumetre, un parfum de firmă?".

Pe de altă parte, o tradiție recentă (afirmă Vasile, 40, Călărași) presupune că o parte din bani se vor înapoia rudelor apropiate care, pentru „fală", se prefac a arunca bani „fără număr" pe lăutari. Suma pe care lăutarul o dă înapoi se negociază dinainte și se numește retur. Un lăutar de top semnalează și el această tradiție recentă: „Sunt unii care pretind să dea și ei bani la muzică și după aceea să li se restituie banii înapoi. Mulți dintre ei vor chiar mai mult decât au dat! Au făcut o meserie din chestia asta"[89].

Faptul semnalează o tensiune între situația economică reală și logica consumului ostentativ pe care o exprimă maneaua. Cum afirmă Stoichiță (2011), ele însceneează o ficțiune în care să te simți cel mai puternic sub raport (în primul rând) financiar, în relație cu dușmanii, care poti fi atât alte grupări mafiote (în cazul grupărilor ilegale), cât și, în cazul oamenilor de afaceri din zona informală, pur și simplu comunitatea la care se raporteză cel care organizează evenimentul. Puterea se arată prin consum ostentativ, aducând cel mai scump lăutar al momentului și *aruncînd* cei mai mulți bani pe dedicații (sau, în orice caz, mai mulți decât *dușmanii* tăi). Tradiția invocată arată că puterea economică afișată nu este reală, ci aspirațională, *să pari mai puternic decât ești*. Această logică aspirațională, care presupune a cheltui în văzul lumii mai mulți bani decît îți poți permite, este o notă definitorie a publicului de manele. Astfel, un cameraman, specializat în nunți cu lăutari de manele, distingea între evenimente *civilizate* și cele de *neam prost*. La cele *civilizate,* familia insistă să-i filmeze pe miri și rudele acestora, iar la cele de *neam prost*, familia insistă să

---

89 Camelia Badea. 2010. *Adi Minune a făcut o manea despre criză, bucuros că se impozitează bacșișurile*, *ziare.com* [9 august] http://www.ziare.com/emil-boc/premier/adi-minune-a-facut-o-manea-despre-criza-bucuros-ca-se-impoziteaza-bacsisurile-1034285.

fie filmate momentele în care se vedea puterea financiară (dedicații, mașinile cu care au venit participanții, darurile de nuntă).

De asemenea, interlocutorul din Călărași care locuia în tabăra de rulote din Napoli spunea că îl așteaptă un an de greutăți în care trebuie să adune bani pentru nunta fiicei sale: „numai lăutarul mă costă 10.000 de euro". I-am zis că poate să aducă alt lăutar mai ieftin, dar mi-a răspuns, zâmbind ironic, că „asta nu se poate, îl râde lumea". Evenimentele apoi sunt pline de astfel de contraste, între realitate și *glam*-ul aspirațional. Astfel, o nuntă din Ferentari, în care naș era unul din interlopii zonei, se ținea între blocurile sărace din zonă – cu apartamente foarte mici, de cameră tip vagon și fără balcon. La scara ruginită a blocului unde locuia mirele era desfășurat un covor roșu, întins pe cinci metri în stradă, până la cortul unde se ținea nunta. În cort, scaunele erau de plastic ordinar, cum sunt cele din crâșmele ieftine, iar pe mesele puse cap în cap tronau pui de rotisor înfipți în bețe, fructe exotice de supermarket (ananas, kiwi, banane, struguri) și branduri americane de băuturi (whisky). La sfârșitul nunții, miri au plecat cu un Cadillac alb de 6 metri.

Or, pornind chiar de la observația lui Veblen, deja citată, că consumul ostentiv implică două dimensiuni, *comparația invidioasă*, cu rolul de a demonstra statusul superior în raport cu ceilalți, și, pe de altă parte, *emulația pecuniară* care se referă la imitarea standardelor de consum ale celor de deasupra, se creează premisele pentru valorizarea pozitivă a invidiei: dacă sunt *invidiat*, dacă am *dușmani*, *am valoare*.

Pornind de aici, *dușmanii* primesc de cele mai multe ori semnificații pozitive, fiind semn de putere și status social, întrucât „Cine nu are dușmani,/ Ăla-i mic între țigani" (Florin Mitroi – *Lumea-mi spune mafiot*). Adrian Minune exprimă și mai clar de ce dușmanii sunt necesari: „e bine să ai și dușmani, și prieteni.... Dușmanul este instrumentul de măsurare a valorii mele. Cu cât am mai mulți dușmani, cu atât valoarea e mai mare, pentru că, în loc să zică *săracul de el*, mai bine să zică *ia uite, bă, la ăsta [ce bazat e]*[90]". Cu alte cuvinte, decât să le fie milă de tine, mai bine să te invidieze. Când vine de la

---

90 http://www.acasatv.ro/emisiuni/manelistii-vorbesc-despre-umilintele-prin-care-au-trecut-video.html, accesat 20 martie 2012.

dușmani (și, de obicei, de la ei vine), invidia e valorizată pozitiv, că „Moare lumea, moare-moare/ Că Amar are valoare" (Nicolae Guță – *Amar Generalul*), ea certificând puterea/*valoarea* protagonistului; a fi invidiat înseamnă a *băga în boală dușmanii*, deci implicit a fi deasupra lor: „Mă invidiază lumea/ Că am soarele pe strada mea,/ Că trăiesc ca un împărat pe lume:/ Cum să nu fiu un om invidiat pe lume?" (Dan Armeanca – *Mă invidiază lumea*).

Pe de altă parte, *dușmanii* fac trimitere și la logica pe care se construiește masculinitatea în mediile proletare sau subproletare, în care confruntarea și competiția sunt importante în definirea identității masculine. Confruntările între bande sunt obișnuite în cluburile de manele, care au 7-8 bodyguarzi (câțiva la intrare, care îi controlează pe băieții cu figuri suspecte, și alți câțiva înăuntru), motiv pentru care bătăile au loc în baie sau afară; se face fără nicio reținere *face control*-ul, figurile dubioase sau noi fiind percheziționate, pentru a nu ascunde cuțite. În cluburile de manele din zona Veneția, mi-a spus un manelar emigrant, italienii nu sunt primiți înăuntru decât dacă vin cu un însoțitor român, tocmai pentru că se întâmplă frecvent să iasă scandal, iar italienii se sperie și dau telefon la poliție, urmarea fiind că clubul este închis.

În universul de discurs al manelelor, dușmanii iau de cele mai multe ori chipul rivalilor: „Mi s-au înmulțit dușmanii/ La fel de mult ca și banii,/ Dar dușmanii știu așa,/ Cu toții-s la mâna mea" (Nicolae Guță – *Mi s-au înmulțit dușmanii*). Un lautar mi-a dat o explicatie a ceea ce înseamnă *dușmanii* atunci când cântă despre ei: „Cine-s dușmanii? Nu știu, depinde cui îi cânți... Când cânți de dușmani, ăla își amintește de un dușman de acum o lună și, când o ascultă, se gândește că i-o trage".

Răspunsurile de la fanii manelelor trimit în aceeași direcție, de proiecție a nevoii de răzbunare, „când asculți de dușmani, îți dă o putere, o ambiție că, mamă, ce le-aș face" (Radu, 24), percepție împărtășită și de un taximetrist ultraș care, mai în glumă, mai în serios, mi-a zis că el se gândește la suporterii echipei adverse când *ascultă de dușmani*. Pentru *smardoiași*, bătăușii de la colț de stradă, *dușmanii* sunt similari unei bătăi, consumată la nivel imaginar, cum am spus deja, o seară încheiată cu bătaie nu e un accident rar pentru o petrecere cu lăutari.

În felul acesta, *dușmanii* devin o sursă de *empowerment* masculin, întrucât dușmanii sunt pentru manele ceea ce sistemul/autoritatea/establishmentul e pentru rapper: opoziția *băiatului rău* din manele nu e față de sistem (deci nu *politică*, față de o instanță opresivă aflată deasupra), ci față de *dușmani* (deci mai degrabă de ordin comunitar, față de indivizi pe același palier de putere). Cu toată relativa lor popularitate, sunt puține manele care vorbesc despre poliție-autorități și niciodată în termeni sfidători sau vindicativi.

Dușmanii și invidia sunt deci părți dintr-o mitologie a *empowerment*-ului masculin. Deși sunt omniprezenți în manele, ei nu apar cu aceeași frecvență în discuțiile manelarilor. Invidia, da, ea apare frecvent: că lumea/vecinul *are ciudă pe mine*, că rockerii nu-i suportă pe manelari fiindcă aceștia au bani și sparg milioane în cluburi, când ei n-au bani de-o bere, pe scurt, invidia apare deseori ca motivare a comportamantelor celorlalți. *Dușmanii,* nu, funcția lor e mai degrabă retorică, o *figură,* cum ar spune Genette (1978), a unui peisaj fantasmatic al masculinității sau consumului ostentativ.

Insecuritatea relațională, marcă a manelelor despre șmecheri

Piesele de șmecherie și fală au în petrecerile cu manele o contraparte serioasă, la care nu te distrezi neapărat, ci mai repede empatizezi sau cazi pe gânduri. Această secțiune este descrisă de lăutari prin expresia „de suflet", i.e. muzică ce urmărește să emoționeze și să sensibilizeze, nu să distreze sau să trezească emoția puterii. De regulă, această parte „de suflet", mai puțin distractivă, e rezervată lăutăriei tradiționale sau bluesurilor, piese cu ritm mai lent. Astfel de piese laudă iubita, familia, pe Dumnezeu (teme unde seriozitatatea investiției afective blochează orice tentative de umor – cum se zice, despre familie și Dumnezeu nu se glumește) sau fac filozofia *lumii rele.*

Aceste teme au migrat însă dinspre ascultări în manele, în special tema *lumii rele,* care și-a făcut loc masiv atât în performanța de scenă, cât și în cea de studio. Clasică pentru acest gen de piese e *Nu mai cred în nimenea* (2003 sau 2004), a lui Dan Armeanca, dar o să exemplific cu o piesă mai recentă (2010), *Lume rea* a lui Florin Salam: „Lume

rea, lume rea,/ Nu te ajută nimenea./ Dac-aş avea o rachetă/ Să zbor pe altă planetă,/ Să îmi iau familia/ Și să scap de lumea rea,/ Că m-am săturat de toate,/ Prea multă răutate/ Și perversitate,/ Pe lumea asta nu mai e dreptate". În esență, aceste piese spun că dincolo de familie și Dumnezeu, nu mai poți avea încredere în nimeni, fiindcă toți te trădează, „te vând" când le cere interesul.

Trădarea este o temă foarte importantă în manele, dar ea nu apare aproape deloc în manelele despre *bagabonți* și majoritar în cele despre șmecheri, ipostaza matură a *bagabontului*. În cazul cântecelor despre *bagabonți*, prietenii sunt valorizați pozitiv, protagonistul apare înconjurat nu de familia nucleară, ci de gașcă, de *nebunii mei*. Prietenii *perverși* apar asociați cu șmecherul familist. De ce? E simplu, șmecherul e bărbatul realizat, cu familie și copii. Stabilitatea lui afectivă e asigurată de familie, nu de prieteni. Așezarea într-o familie atrage după sine și o altă filozofie de viață, care pune interesul familiei deasupra prieteniei, iar filozofia *lumii rele*, a prietenilor *cu două fețe* care *te vând*, aparține acestei din urmă categorii.

Manelele trădării
și insecuritatea relațională

Dacă șmecheria este un *topos* postsocialist, nu același lucru se poate spune despre neîncredere, care, ca temă, apare dinainte, în muzica lăutărească („Că s-a făcut lumea rea/ Face numa vorba mea"; Romica Puceanu). Or, dacă în muzica lăutărească tema lumii neîncrederii nu ocupă un spațiu (foarte) semnificativ, în manele e *topos* fundamental, înregistrând net mai multe ocurențe decât tema șmecheriei, de exemplu. Lumea nu e rea pentru că există multă sărăcie (cum am spus, sărăcia e o temă refulată în manele), ci pentru că e subminată de neîncredere; prin urmare, insecuritatea nu e materială, ci relațională. În esență, aceste piese spun că, dincolo de familie sau Dumnezeu, nu mai poți avea încredere în nimeni, fiindcă oamenii îți sunt aproape doar la bine, când ai bani, iar la nevoie te părăsesc, te trădează/„vând" când le cere *interesul*.

Ce dă un plus de autenticitate acestor piese e subminarea machismului egolatru din piesele șmecheroase, protagonistul apărând într-

o postură vulnerabilă, care asumă frica: „Nu mai cred în nimenea,/ Mi-e frică și de umbra mea,/ Că lumea de azi s-a făcut rea./ Nu mai știu cum să vorbesc,/ De cine să mă feresc/ Și pe cine, Doamne, să iubesc” (Dan Armeanca –*Nu mai cred în nimenea*).

Există două situații care pun această temă în evidență: una comună, care deplânge lipsa relațiilor de întrajutoarare, faptul că la necaz oamenii te părăsesc (cum se întâmplă în deja cotata *Lume rea* a lui Florin Salam și Prințesa Ardealului), și alta care spune că oamenii – și în special prietenii – *te vând,* te trădează. Prima situație este reflexia artistică a unei reprezentări sociale care a prins practic întreaga societate, dominată de neîncredere, atât în relațiile cu statul, cât și în relațiile cu ceilalți (cf. Stoica 2011). A doua secțiune are conexiune cu universul infracțional și cu pericolele trădării – care te poate trimite după gratii, *luându-ți*, ca să citez un lăutar (Florin Purice cu *Mai vorbim în libertate*), *câțiva ani din viață.*

În continuare, o să exemplific cu cazul unor piese comandate de doi interlopi, adevărate legende în Ferentari și, probabil, cei mai faimoși interlopi din România, la ora actuală, este vorba de frații Cămătaru. Doi dintre lăutarii care le performează sunt protejați ai mafiotului, portavocile lui oficiale (fapt semnalat de dedicația uneia din piese, „pentru bossul nostru, pentru Sile”).Prima piesă a seriei, *Cap și pajură*, am analizat-o deja – în ea un boss, aflat la închisoare, își atenționează fratele să fie atent la perversitatea oamenilor cu care se asociază, avertizându-i, totodată, pe rivali de ce o să li se întâmple după ce o să iasă din închisoare.

Următoarea manea a seriei, *Mai vorbim în libertate,* de asemenea intens difuzată pe canalele tv de profil, a fost compusă cu câteva luni înainte ca același *boss* să iasă din închisoare, pregătindu-i psihologic eliberarea. Acesta se adresează direct *prăduitorilor* lui (adică celor care l-au turnat): „N-ați avut curaj să mi-o spuneți în față,/ Mi-ați luat câțiva ani din viață”. Prin intermediul celor doi lăutari, el îi amenință, într-un limbaj neobișnuit de direct, că *toată viața o să facă plata*, dându-le, totodată, *interdicție la toate.* Ca atare, ei trebuie să plece din țară dacă vor să scape de furia vindicativă a bossului, *ascuns* (după gratii) 10 ani.

Următoarea piesă, *Prieteni sub acoperire,* a fost compusă după ieșirea din închisoare a *bossului* (care apare în clip, alături de fratele

său) și este de asemenea dedicată *prăduitorilor* (adică turnătorilor): „Pentru prieteni-mi dădeam viața din mine,/ Ei n-au vrut decât să mă ascundă bine,/ Să mă prăduiască n-au avut oprire,/ De parcă lucrau sub acoperire".

Astfel de piese cu referințe identificabile au un statut de excepționalitate, celelalte piese nefăcând referințe la personaje din lumea reală și fiind cantonate într-o retorică a ambiguității. Referințele sunt mult mai codate decât în piesele de șmecherie – astfel, nu există nicio referință la poliție; de asemenea, cuvintele univoce sunt evitate (*a prădui* are sensul univoc de *a turna la poliție*, motiv pentru care e preferat termenul mai ambiguu *a vinde*). Spre deosebire de manelele de șmecherie, nu se vorbește despre *brigadă*, *soldați* etc., ci doar despre *prieteni perverși* și despre *frați* în sens simbolic: „ Am o mie de frați,/ N-am frică nici de mascați" (Florin Salam, *Ne spune mafia neagră*); într-alt cântec, prietenii falși sunt comparați cu Iuda (Florin Purice, *Frate cu Iuda*): „nu merită trădătorii să-i consideri frați".

Așa cum manelele de șmecherie descriu, pe cea mai importantă secțiune a lor, viața ficționalizată a antreprenorului clandestin, *life style*-ul *glam* al acestuia, manelele neîncrederii conturează, prin negare (ce *nu* trebuie să faci), codul lui moral. Regula de bază e nu trăda, a nu te vinde pentru bani sau *interes*, în cuvintele lui Dan Armeanca din maneaua deja citată (*Nu mai cred în nimenea*). Trădarea descalifică pentru totdeauna, în cazul ei nu există iertare sau posibilitatea reabilitării: „Că omul care-i pervers/ Să îl dai pe ușă afară,/ Că dacă te vinde o dată,/ Te vinde și a doua oară" (Mihăiță Piticu – *Omul pervers*).

A doua regulă e să nu încerci să uzurpi locul șefului, iar manelele, care se identifică cu șeful care *dă banul* și foarte rar cu cei aflați sub el în ierarhie, dau glas acestui credo: „Mâna care te hrănește n-o mușca,/ Pe cel ce te-ajută nu-l uita,/ Să-i fii recunoscător cât vei trăi/ Și să-i mulțumești în fiecare zi" (Dan Armeanca, *Mâna care te hrănește*).

Spre deosebire de manelele de șmecherie, tonul în aceste piese este grav, chiar lamentativ, întrucât, cum am spus, bossul se pune în poziția *slabă* de victimă a trădării. O excepție este hitul lui Dorel de la Popești, *Buzunarul de la spate* (2009), o piesă de antologie care se mai aude și azi, în 2012, în cluburi. Aici gravitatea se amestecă cu cinismul sănătos al pieselor de șmecherie, minus fanfaronada afe-

rentă („Mi-e prieten și mi-e frate/ Buzunarul de la spate/ Și buzunarul din față,/ Lumea-i perversă și hoață”). Piesa se construiește din astfel de enunțuri seci și foarte condensate despre viață, în care referințele *mafioso* sunt inserate subtil („Aș vrea să am sănătate/ Pe câți am ținut în spate”; *spatele* este numele românesc de argou pentru protecția mafiotă). Ultima strofă pune cel mai bine în evidență atitudinea cinic-resemnată a protagonistului, ambiguitatea morală a poziției lui: „Să n-am bani decât un leu/ Pe câți am șmecherit eu,/ Dar am știut dinainte/ Ce are fraierul în minte,/ Că la primul colț mă vinde”. *A șmecheri* înseamnă, în argoul infracțional, a-l învăța pe novice arta fărădelegilor, iar *fraier*, în context, are dublu sens: pe de o parte, indică statutul de novice și, pe de altă parte, marchează jignirea maximă care se poate aduce unui șmecher.

O altă piesă aflată la interferența dintre teme (șmecherie și neîncredere) este *Nu am două vieți/Mă refac și fac bani mulți* (Adrian Minune), care a devenit unul din cele mai puternice hituri de club din ultimii ani. Textul debutează cu un *statement* existențial, „Nu am să-mi vând niciodată sufletul,/ Cum n-am să-mi vând niciodată prietenul”, echivalentul unui jurământ de credință față de *brigadă* sau gașca de colțul străzii. „Nu am două vieți pe pământ ca să trăiesc”, continuă maneaua, „Am una, nu vreau pe nimeni să deranjez”, cu alte cuvinte, pentru că am o singură viață, trebuie să mi-o trăiesc moral, fără să afectez pe nimeni. Versurile, care vin din zona tematică a neîncrederii, se așază însă pe fundalul solemn al promisiunilor morale față de sine, amplificând sensul eroic al refrenului, care, deși se reclamă de la aceeași poetică grandomană a fetișizării banilor din manelele de șmecherie, izbește prin forță poetică: „Mă ridic și fac bani mulți,/ Aduc bani chiar și din munți/ Și în pădurile mari/ Mă refac și tot fac bani”. Nici urmă de parodie sau umor aici, ci doar niște versuri cu o ciudată forță poetică, ce propun ipoteza insolită a îmbogățirii în recluziune absolută, în singurătatea anahoretică a munților și pădurii. Funcția unor astfel de piese e de *self-empowerment* masculin, de îmbărbătare – și, chiar dacă răstoarnă o ordine tradițională a lumii (înnobilând și spiritualizând banul, asociindu-l cu parfumul tare al singurătății munților și pădurilor), nu au legătură cu parodia și grotescul bachtinian al carnavalului (care, conform lui Stoichiță 2011, ar face una din trăsăturile distinctive ale manelelor).

Prietenii, „șerpi cu două fețe"

Există o neîncredere funciară în valoarea prieteniei. În universul manelelor adulte, unde angajamentul (în sens de *commitment*) are altă greutate decât în lumea adolescenților, prietenia este întâmpinată cu scepticism, iar prietenii devin arhetipuri ale *omului pervers*. Doar două manele dedicate prieteniei s-au strecurat în repertoriul pentru adulți al lăutarilor, „Prieten drag" al lui Sorinel Puștiul și, mai ales, clasica *Dintr-o mie de prieteni* (Florin Salam), o piesă ea însăși sceptică: „Dintr-o mie de prieteni/ 900 m-au vândut,/ Și acum, când au probleme,/ Vin la mine să-i ajut./ Dintr-o mie de prieteni/ Mi-au rămas câțiva din ei/ Care știu că nu m-ar vinde/ Nici pe-un milion de lei".

Prietenii sunt deci figuri ambigue, cu care te distrezi, dar în care nu poți să ai încredere („Sunt un om pățit și știu ce spun,/ Ce greu e să găsești un prieten bun,/ C-așa e firea omului,/ Să tragă jarul la curtea lui"; Sorinel Puștiul – *Șarpe pe lângă casă*). Invariabil, piesele spun că, atunci când rămâi fără bani sau ai dat de necaz, prietenii te părăsesc; când dai de bani, te invidiază. Invidia, un sentiment valorizat pozitiv în partea *șmecheroasă* (certificând valoarea protagonistului), are în această secțiune parte de o percepție negativă – prietenii care te invidiază ajung să te sape.

Frații, substitut pentru prieteni

După soție și copii, frații sunt cea mai tematizată dintre relațiile de familie. Chiar dacă se reclamă insistent legătura de sânge atunci când sunt invocați, ei cumulează și atributul prietenului perfect, care va fi mereu și necondiționat alături de ține, care te salvează în momentele fără ieșire: „Chiar dacă dau de vreun rău,/ Mă scapă fratele meu,/ Are bani, are putere/ Și mă scapă de-alea rele" (Dan Ciotoi, *Fratele meu*).

Nu de puține ori frații își declară iubire în expresii de o ingenuitate care frizează ridicolul („Frate, frate, mor după ține", spune Florin Mitroi), își fac griji adânci față de soarta celuilalt când sunt la distanță („Aseară când m-am culcat,/ Pe Dumnezeu am visat./ Îmi spunea acolo în vis/ Că frățiorul meu e trist – Doru Calotă, *Frățiorul meu*), resimt ca pe un gol existențial absența fratelui („Am de toate

și îmi merge bine,/ Dar n-am frățiorul lângă mine"; Nicolae Guță, *Frate, frate*). Ceea ce dă forță acestei secțiunii este faptul că frații sunt, de obicei, invocați nu pe un fundal de fericire și calm, ci de insecuritate, pe scurt, pe fundalul lumii rele.

Frații sunt singura formă de solidaritate reală în lumea manelelor: „Unde-i frate lângă frate,/ Se dă lumea la o parte" (Frații de Aur, *Frate lângă frate*). Solidaritatea este atribut al fratelui, nu al prietenului, prietenia, simplă tovărășie, nu poate întemeia simbolic soliditatea unei legături, „nu", am auzit asta în Ferentari, „prietenia nu înseamnă nimic. Dacă ținem unul la altul, se cheamă că suntem frați."; sau în cuvintele deja citate ale lui Dino, „prieten, prieten, dar nu te iau cu mine la furat".

Concluzii

Teza principală a acestui capitol e că șmecheria, ca strategie de viață, generează așteptări negative de la celălalt și deci un grad ridicat de neîncredere socială. Am desfășurat strategiile care operaționalizează șmecheria – vrăjeala, caterinca, a juca teatru, precum și strategiile care încearcă s-o contracareze, pragmatice și simbolice. Strategiile pragmatice vizează faptul de a-l încerca pe celălalt și a juca teatru, a te preface că-l crezi pentru a-i sesiza adevăratele intenții. Strategiile simbolice – jurămintele, etalarea principiilor morale, proiectarea răului asupra celor din afară și mai ales rudenia simbolică, apelarea celorlalți cu termeni din registrul rudeniei (frate, mătușă, unchi, mamă, tată). Oricum, consecința e că, dincolo de familia extinsă și textura rudeniei, nu există solidaritate, ci mai degrabă concurență. Relațiile de concurență sunt strâns legate de consumul ostentativ și, în planul imaginarului social, de simbolul dușmanilor.

Șmecheria și consumul ostentativ sunt cele două mari categorii tematice care separă radical maneaua de genul istoric care stă la originea lui. Consumul ostentativ nu este doar o marcă a celor bogați, ci și a publicului sărac. Mai mult, în universul de discurs al manelelor, ostilitatea lumii și succesul social sunt desemnate prin „figura" (în sensul lui Genette) ambiguă a *dușmanilor*. Invidia *dușmanilor* este învestită cu sens pozitiv întrucât e marcă a puterii financiare și consumului, invidia devenind sursă de putere motivațională. Totodată,

dușmanii sunt parte dintr-o mitologie a construcției masculinității, masculinitate care are nevoie de confruntare și competiție ca să se definească. *Dușmanii*, ca figură a imaginarului social, suportă mai multe lecturi – simbol al lumii ostile, marcă a succesului social, dar și element al unui peisaj confruntațional prin care construiește masculinitatea, fapt care apropie maneaua de rapul gangsta, unde dușmanii sunt de asemenea valorizați ambivalent.

O enormă secțiune din manele, comparabilă cantitativ cu cea dedicată banilor, e consacrată neîncrederii în semenii din afara familiei. Ea spune în mare că oamenii sunt *pe interes*, că prietenii au *două fețe* și nu poți să te bazezi pe ei *la necaz*, fiind alături de tine doar atâta vreme cât ai bani. O parte din piesele acestei secțiuni trimit la universul interlop al trădării, o altă parte face filozofia *lumii rele*, o filozofie omniprezentă în România postsocialismului, cu un nivel ridicat de neîncredere în instituții și semeni. Cele care glosează pe marginea verbului *a vinde* au conotații mai degrabă interlope, întrucât trimit la ideea de complicitate; altele glosează pe marginea verbului *a ajuta*, care are în vedere pur și simplu egoismul semenilor.

Figurile sale structurante sunt familia tradițională, ca spațiu protector și indivizibil, prietenii în care nu poți să ai încredere și frații ca unică formă de solidaritate. Solidaritatea este atribut al fratelui, nu al prietenului, prietenia, simpla tovărășie, nu poate intemeia simbolic o legătură. De aceea, în lumea reală, prietenii se apelează cu fratele meu și, în universul de discurs al manelelelor, prietenia adevărată este desemnată ca frăție. Lipsa de încredere în altcineva decât rude e o caracteristică a culturilor mediteraneene; în același timp ea este accentuată în deruta postsocialismului, schimbarea de sistem rupând legăturile dintre oameni, generând insecuritate și paranoia relațională.

Proximități stilistice și contaminări gangsta

Capitolul de față are două dimensiuni – una culturală, vizând proximitățile estetice și de stil de viață ale scenei maneliste, și alta pragmatică, aptă de a interesa politicile publice. Mai exact, pe baza unor comparații cu genuri/scene muzicale cu care maneaua prezintă afinități, intenția lucrării e să contracareze etichetele care au fost lipite genului cu intenția de a-l discredita, argumentând în favoarea unei încadrări stilistice (în sens larg) care să-l plaseze, totodată, pe o orbită cool. Genurile cu care este comparată maneaua sunt *neomelodici* napolitan, *narcorrido* mexican și, din vecinătate, *etnopop*-ul balcanic (*chalga* din Bulgaria și *turbofolk*-ul din Serbia), toate având importante conexiuni cu universul „deviant”[91] al marginalității și al economiei clandestine. Ce distinge însă maneaua în raport cu toate aceste genuri e *emoția puterii* (Stoichiță 2011) și contaminarea directă cu rapul gangsta, al cărui mesaj subversiv este parțial dezamorsat și deturnat spre pop. Pornind de aici, încadrarea stilistică pe care capitolul o propune pentru manea este de gangsta pop.

---

[91] Folosesc deviant în sensul lui Cohen (1955), ca o cultură a unui grup marginalizat sau automarginalizat, care funcționează după ritualuri și coduri morale opuse valorilor mainstream.

Obiective

Programul doctoral în care sunt înscris e dedicat politicilor publice. Cum maneaua a primit de-a lungul timpului o mulțime de etichete nedrepte, care au transformat-o într-o muzică nefrecventabilă, în acest capitol final al lucrării o să caut o etichetă stilistică ce, ținând cont de specificul și istoria acestui gen vitregit, să fie capabilă să o împacheteze cool.

Pentru aceasta, o să fac o comparație cu genuri muzicale cu care maneaua are afinități sau cu care s-a contaminat stilistic, insistând atât asupra punctelor de conjuncție, cât și a celor de disjuncție.

Neomelodici este muzica-fanion a mafioților din sudul Italiei, iar *narcorrido*, muzica traficanților de droguri din Mexic. Ambele au prins la publicul needucat și au provocat valuri de panică morală. Lucrarea o să discute de ce aceste genuri nu au reușit să penetreze *mainstream*-ul.

Următoarea secțiune o să discute relația manelei cu muzicile din proximitatea panbalcanică, *turbofolk*-ul din Serbia și *chalga* din Bulgaria. Ultima secțiune este dedicată relației de *dragoste și ură* dintre rapul gangsta românesc și manea, afinitățile dintre ele și felul cum s-au influențat direct, trasând o istorie a felului în care cele două curente s-au întrepătruns.

Pornind de aici, în finalul capitolului, o să discut în ce măsură eticheta de gangsta pop este capabilă să fixeze un specific al manelei, livrând-o, totodată, către un public formatat de muzica și subculturile anglo-americane; mai exact, în ce măsură maneaua, în ipostaza de gangsta pop, s-ar putea conforma standardelor de cool ale acestui public.

Neomelodici, etnopopul napolitan

Neomelodici, etnopopul italienilor napolitani, seamănă și el în multe privințe cu manelele. Născute într-o zonă săracă și cu inegalități economice masive (Napoli), cântate în dialect și cu influențe arabe, *neomelodici* au devenit muzica preferată a mafioților din Camorra, fiind performată în special la nunțile și botezurile acestora (Pine 2003). Camorra controlează și industria muzicală, mai ales în ce

privește cariera cântăreților: un jurnalist italian povestește pentru *The Guardian*[92] că impresarul camorrist al unui cântăreț de *neomelodici* îl obliga pe acesta să cânte până la epuizare, pentru a acoperi comenzile, iar solistul Gigi D" Alessio rememorează că la începutul carierei a fost amenințat cu moartea dacă nu performează la evenimentul unui *boss* sau că impresarul lui l-a obligat să cânte și la 15 evenimente pe zi. Chiar daca targetul ei include, pe lângă mafie, și clasele de jos (unde se bucură de o enormă popularitate), genului i-a fost refuzat accesul în *mainstream*-ul muzical, din cauza apropierii de Camorra și a dubiilor legate de calitatea lui muzicală – clasa de mijloc detestă genul, socotindu-l primitiv, demodat ca instrumentație și *cheezy* (ușurel și kitsch), spun interlocutorii mei intelectuali din Italia (o traducătoare și un arhitect). De asemenea, albumele nu sunt comercializate în magazinele de CD-uri din centrul orașului, ci în piață.

Ca și manelele, piesele evită să intre în detalii legate de viață mafiotă, dar neocolind teme cum ar fi viața în închisoare, viața fugarilor dați în urmărire generală; tema favorită este, de asemenea, dragostea, împlinită sau pierdută. La începutul lui 2012, cântărețul Nello Liberti a intrat în atenția poliției după ce a lansat *O Capoclan* pe motiv că ar instiga la activități infracționale; piesa glorifică personajul unui boss mafiot care crede că opțiunea lui pentru mafie ar veni de la Dumnezeu.

Genul își află originea în *scenegiata*, un gen muzical vechi de secole care însceneazămelodrame în care un *outsider* fură inima soției/logodnicei protagonistului care se răzbună omorându-l (Pine 2012). Transformat în *neomelodici*, genul s-a deschis și spre alte orizonturi tematice (inclusiv mai sociale, ca sarcinile nedorite sau șomajul), dar nu a integrat și tema insolentă a șmecheriei și banului. Tonul în acest gen e „înalt" și grav, mizând pe patetism și nu pe etalarea obraznică a puterii.

Cu o mare popularitate în sudul Italiei, genul a pătruns, prin Nino D'Angeli, cel mai cunoscut interpret, și în România. Napolita-

---

92 John McDonell. 2009. „Scene and heard: Neomelodic music". *The Guardian* [14 aprilie] http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2009/apr/14/scene-and-heard-neomelodics, accesat 20 martie 2011.

nul a avut mai multe concerte la noi în țară, în special după apariția hitului *Senza giacca e cravata*, care la începutul mileniului putea fi auzit inclusiv pe radiourile FM și canalele muzicale tv.

Succesul genului a determinat apariția unui cântăreț româno-italian de *neomelodici*, Ciro de Luca; carabinier până la 30 de ani, acesta se dedică, din 1999 încolo, unei cariere muzicale românești, cunoscând succesul cu piesa *Cerco a Te*, interpretată în duet cu Liviu Guță (și rebotezată *Eu te-am ales din milioanele de stele*). A fost singurul lui succes.

Dar, chiar dacă ambele – maneaua și neomelodici – sunt muzici ale ghetoului, există diferențe puternice între genuri: cea mai importantă e că neomelodici nu este o muzică centrată pe emoția puterii, ci pe sentiment și melodramă. Ea nu afirmă agresiv un etos masculin și nici nu face apologia consumului, ci vrea să emoționeze prin patetism, motiv pentru care, când vorbește despre mafie, o face mizând pe compasiune și efecte melodramatice.

Narcorrido, muzica traficanților de droguri mexicani

Maneaua nu e singurul gen contemporan care reia strategiile trubadurilor, alimentându-se din banii negri ai mafioților. În cadrul genului *narcorrido* din Mexic, soliștii glorifică figuri de gangsteri sau grupări mafiote, fiind plătiți pentru asta: „E o muncă bănoasă. Ace poate scoate până la 30.000 de dolari pentru un *corrido* nou, deși uneori, pentru un prieten, el poate să nu ceară bani. „E jobul meu. Dacă cineva mă plătește să-i fac un corrido, îi dau bătaie. Dacă-s mafioți sau nu, e tot aia pentru mine", spune[93]. De menționat că cronicarul muzical care a scris materialul vorbește de *narcorrido* ca despre un gangsta rap mexican. La fel ca maneaua, *narcorrido* a devenit obiect al panicii morale, fiind scoasă de pe canalele radio și cele publice. Diferența privește violența raporturilor dintre mafie și soliștii protejați:

---

93 Martin Hogson. 2004. „Death in the midday sun". *The Guardian* [19 septembrie] http://observer.theguardian.com/omm/story/0,,1304449,00.html, accesat 20 aprilie 2011.

în industria muzicală mexicană, se întâmplă ca soliștii să sfârșească împușcați; în industria românească a manelei, tratamentul maneliștilor recalcitranți este, cum s-a văzut, mai blând. Pe de altă parte, în România, mafia nu folosește crima ca mijloc de răzbunare (doar tortura și bătaia), și nici armele de foc (decât pistoale cu bile de cauciuc, letale doar din apropiere).

Turbofolk-ul, *chalga* și lumea interlopă

Este legătura dintre etnopopul balcanic al românilor și mafia o specificitate autohtonă? Nicidecum. Alte două genuri înrudite din vecinătate, *turbofolk*-ul din Serbia și *chalga* din Bulgaria, sunt de asemenea genurile muzicale preferate de interlopi, care sprijină financiar industria. În Bulgaria, „este bine cunoscut că mafia sprjină *chalga* deschizând cluburi de profil, sponsorizând cântăreți și apărând în clipuri video" (Dimitrova 2011: 4). Silverman (2007) și Kendal (2012) notează și ei conexiunea dintre *chalga* și *mutri*, mafia bulgară. Un interlocutor bulgar, antropolog, susține însă că afișarea mafioților alături de cântăreți de *chalga* în clipuri a fost o realitate a anilor '90, dar care azi nu mai e valabilă. Dimitrova (2011: 4) citează o emisiune BBC dedicată unui club de *chalga*, în care jurnalistul spune că „există o mulțime de conexiuni ale industriei cu mafia", și un material apărut într-o revistă canadiană, care atrage atenția asupra exotismului cluburilor de *chalga*, dar și asupra faptului că locurile sunt frecventate de gangsteri, fapt care le face problematice din punctul de vedere al siguranței (nu altfel stau lucrurile în București). De asemenea, spune Dimitrova, *chalga* este muzica preferată a mafioților bulgari și a iubitelor acestora, iar genul descrie „modul lor de viață luxos", implicând „petreceri în baruri de noapte, unde comandă cocktailuri scumpe și unde ajung coborând din cele mai noi mașini apărute pe piață". Prezența temei *mafioso* este semnalată ca o trăsătură a multor clipuri de *chalga*, care exotizează și glamourizează mafia (Kurkela 2007: 161) din deceniul 10. Statelova (1999) observă și ea că audiența *chalgăi* se mafiotizează odată cu căderea economică a clasei muncitoare: „Petrecerile pentru clasa muncitoare încep să fie comandate și plătite de boși mafioți cu telefoane mobile scumpe și nu de sindicate, ca în trecut" (*ibidem*: 61).

Legăturile dintre *turbofolk* și mafia sârbă sunt mai bine documentate. Apărut după prăbușirea comunismului și în timpul ascensiunii naționalismului lui Milošević, el a devenit muzica naționaliștilor sârbi și a *warlorzilor* acestuia. Cel mai cunoscut dintre ei este Arkan, un infractor dat în urmărire internațională și întors în țară în timpul regimului Milošević (Greemberg, 2006). Într-o nuntă, numită de presa tabloidă din Belgrad „un basm sârb”, arată Vice[94], Arkan s-a căsătorit cu Ceka, o divă a *turbofolk*-ului, care cânta la evenimentele trupelor paramilitare sârbe, el ulterior devenind impresarul acesteia. În timpul bombardamentelor din Belgrad, ea a cântat în piețe publice, în concerte gratuite, pentru că Milošević avea nevoie de scut uman pentru a opri bombardamentele. Într-un articol cu accente leftiste, Alexei Monroe (2000) susține că *turbofolk*-ul a generat *pornonaționalism*, un amestec format din exaltarea xonofobiei și un gen de consumism care obiectualizează sexualitatea femeii. Era *turbofolk*-ului s-a încheiat odată cu sfârșitul războiului, genul transformându-se în *turbopop* sau pur și simplu pop, fiind auzit în cluburile de profil din orașele mari din Serbia, frecventate de gangsterii sârbi.

Pericolul naționalismului nu plutește însă deasupra manelelor, din contră, cât timp electoratul mai puțin educat va rămâne fan al unui gen cântat preponderent de romi, există mai puține șanse ale escaladării naționalismului. De asemenea, cum manelele sunt un gen foarte hibrid, cu o audiență mixată etnic, manelele vorbesc în termeni apreciativi despre romi. Descreșterea lor în popularitate din ultimii ani ar trebui mai degrabă să îngrijoreze, fiind semn că o parte din audiență s-a îndreptat spre alte genuri (sau, dacă nu, că trăiește în schizofrenie, că au devenit manelari *în negare*, ceea ce e chiar mai rău, fiindcă implică o doză suplimentară de ură).

---

94 Baby Balls and Iva Prolic. 2011. „Make a Dumbfull noise. The rise and fall of Serbian Turbofolk”. *Vice* [29 noiembrie] http://www.vice.com/read/make-a-dumbful-noise-0000042-v18n11, accesat 12 iulie 2012.

Rapul și maneaua

În această secțiune o să analizez cum au intrat manelele pe un circuit de cool, mai exact, cum, din 2000 încolo, datorită coabitării cu muzicienii din rap și pop, s-au reformat și au devenit cool, intrând în cluburi și discoteci. Vectorul principal prin care se reușește asta este rapul gangsta, cu un succes formidabil între 1998 și 2002. Rapul gangsta este prima subcultură, după folkul neohippie al Cenaclului *Flacăra*, care penetrează *mainstream*-ul, trecând dincolo de cercul categoriilor educate. În Occident, subculturile muzicale sunt de multe ori apanajul celor mai puțin educați, pe scurt, al muncitorilor – *the moods* sau *punk* sunt subculturi pornite dinspre clasa muncitoare (Hebidge 1985; Hall & Jefferson 2006); hip-hopul a pornit de asemenea din ghetouri. În România lucrurile stau diferit, subculturile importate din Vest sunt apanajul celor educați, care vor să se diferențieze de *mainstream*-ul cu mai puțină educație. Cele mai proeminente subculturi românești, neohippie și rock, au evoluat ca subculturi de licee de centru sau de campus studențesc; au existat, firește, și rockeri cu *liceu industrial la bază*, dar nu ei au constituit centrul de greutate al subculturii; în interiorul subculturii s-au reliefat ca atipici, corespondentul autodidacților din cercurile intelectuale. Cultura rock și neohippie s-a democratizat abia în ultimii ani – locurile de pe litoral cu playlist setat pe rock și hippie, Vama Veche și 2 Mai, au fost locuri ale așa-zisei *rezistențe intelectuale*, atât înainte de Revoluție, cât și după, iar ele, spune o vorbă intens vehiculată în aceste stațiuni, „s-au stricat" în momentul când au fost invadate de *cocalari*, adică de publicul mai puțin educat.

Cenaclul *Flacăra* este prima manifestare de subcultură care trece dincolo, care se democratizează și prinde o masă de tineri aflată dincolo de *cercul strâmt* al celor cu preocupări intelectuale. Este însă singura subcultură tolerată de regim, mai mult, susținută și promovată de regim, beneficiind, așadar, de un aparat de promovare uriaș, cu concerte transmise în prima fază pe singurul canal tv, apoi pe postul național de radio, cu o revistă, *Flacăra*, de imens succes ea însăși. Succesul acestei subculturi neohippie nu poate fi deci rupt de cvasimonopolul ei între subculturi, ca singura supapă permisă de regim.

Rapul gangsta evoluează într-un cadru diferit, în care oferta subculturală e multiplă și în care, în plus, concurează cu omologii subculturali, mai tentanți, din Occident, deci cu atât mai remarcabil e succesul lui. În mod cert, spre 2000, ceva se schimbă în societatea românească, sau poate nu atât în societatea românească în întregul ei, cât în rândul tinerilor. În acești ani generația celor formați după Revoluție se ridică, capătă glas. Părinții acestora, fosta clasă muncitorească din comunism, nu se pot adapta la noile realități capitaliste, pe care le resimt ca alienante și opresante (Kidekel 2010) – munca nu mai este o valoare în ea însăși, contând în schimb banii; relațiile de cooperare devin de concurență; în sfârșit, media îi bombardează cu un imaginar sexual consumist pe care muncitorii îl percep ca agresant (*ibidem:* 139). Copiii lor cresc însă în această nouă realitate, se mișcă în ea ca peștele în apă, ceea ce creează premisele unui conflict acut între generații, care va exploda la sfârșitul deceniului: ecuația e cea clasică – părinții valorizează superlativ munca și o anume „decență" profamilie, iar copiii lor, formatați de imaginile de paradis hedonist furnizate de TV, sunt orientați spre bani și distracție, spre un discurs, ca să zic așa, liberaționist. Singurul element distonant în această ecuație subculturală liberaționistă sunt *banii*, materialismul, care în context se reliefează ca valoare subversivă – un alt fapt care face inoperant instrumentarul marxist prin care Hebidge (1979) analizează subculturile, care, în opinia cercetătorului britanic, se definesc prin valori nonmaterialiste. Banii și sexul porno devin armele stilistice prin care tinerii, via gangsta-rap, vor încerca să se diferențieze de cultura adulților: banii, fiindcă fac apologia valorilor materialiste la care cei formați în comunism au mai puțină aderență, iar discursul deschis despre sex pentru a-i șoca, a le ultragia sensibilitatea și a marca, printr-un hedonism sexual cu accente porno, diferența în raport cu cultura reproductivă a adulților, care închide sexualitatea în cadrul familiei. Un alt element folosit ca armă, dar mult mai rar ca ocurență, îl reprezintă drogurile ușoare (BUG Mafia sunt la sfârșitul deceniului campionii acestui discurs).

Rapul este prima subcultură românească de import ce se deschide spre universul periferiei, al „ghetoului"; termenul preferat de ei este „cartier", dar se subînțelege ghetou: „În cartier e la fel ca la în-

chisoare,/ Dacă nu poți să ieși afară, trebuie să fii tare" (BUG Mafia – *Poveste fără sfârșit*); fiecare trupă de rap se reclamă de la un cartier (BUG Mafia – Pantelimon, La Familia – Sălăjan, RACLA – Gara de Nord etc.), al cărui exponent pretinde să fie și a cărui voce oprimată încearcă s-o exprime; în plus, protagonistul din rap este fie un *șmenar*, adică un *șmecher*, fie un *un băiat de colțul străzii*, adică un *bagabont*. Faptul că este un produs de import, în logica acelor ani în care tinerii priveau seduși spre Vest, este un avantaj: *cool* înseamnă să sune și să arate vestic. Or, mitologia ghetoului din rap reușește să împace ambele deziderate, el vorbește despre realități românești, dar în termenii cool de afară, mai exact, ca și cum în România lucrurile s-ar întâmpla ca acolo, în ghetourile americane.

Pe scurt, rapul dă un sens eroic și cool realităților atroce din România acelor ani de recesiune profundă, le ficționalizează și estetizează. Și nu s-ar putea spune că această viziune distorsionată de filtre artistice nu ar avea partea ei de adevăr, că, pe undeva, România, ca stat în tranziție, n-ar putea fi citită prin metafora ghetoului: România e o periferie a Vestului, o *no go area*, cu granițele ermetic închise spre Occidentul civilizat. Lumea, cu excepția *șmecherilor* care se ridică, e egală în sărăcie și, pentru că resursele sunt pe terminate, trăiește demontând și vânzând la bucată relicvele Vechiului Regim, fabrici și uzine (Mateescu 2005). Autoritățile sunt corupte și slabe, statul e mafiotizat, dominat de o cleptocrație rapace (Verdery 2003). Capitalismul, complet dereglementat, devine sinonim cu șmecherie, cei care fac bani sunt, în sistemul privat, afaceriști lipsiți de scrupule, care dau țepe sau, la stat, birocrați care iau șpăgi uriașe sau căpușează sistemul. Viața e dominată de insecuritate – insecuritatea economică a zilei de mâine, când ai putea rămâne fără serviciu, și insecuritate relațională, în care relațiile de cooperare sunt substituite, în logică capitalistă, de cele de concurență (Kidekel 2010).

Pe de altă parte, la sfârșitul mileniului, linia de demarcație între publicul de rap și cel de manea este foarte ambiguă: „băieții mei ascultă hip-hop și manea", spun *Paraziții* într-o piesă din 1999 (*Așa cum vreau*). Tot în 1999, Tano de la *Gashka*, prima formație de etno-hip-hop, punctează și el: „În Pantelimon se ascultă două stiluri de muzică – lăutărească și hip-hop. Noi am vrut să împăcam amblele

tabere"[95]; lăutărească este în context eufemism pentru manea, pentru că un rând mai încolo Tano va vorbi despre Adrian Minune ca reprezentantul numărul 1 al muzicii lăutărești. Faptul că publicul celor două genuri muzicale este până la un punct același va fi recunoscut, târziu, și de BUG Mafia, care, într-un interviu din 2013, va declara: „Din fericire pentru noi, foarte mulți fani de manele sunt și fani BUG Mafia… În momentul de față foarte mulți ascultători de manele sunt plecați afară. Și foarte mulți fani BUG Mafia sunt plecați afară, căci, așa cum spuneam, sunt cam aceleași persoane[96]".

Dar acestea sunt realități care vor fi recunoscute de protagoniștii scenei de rap doar în 1999, deci înainte ca maneaua să intre în mainstream, și mai târziu, în 2013, deci după ce aceasta iese din mainstream; pe scurt, cât timp evoluează ca muzică *clandestină*. Altfel, scena de rap se va delimita din răsputeri atât de manea, cât și de publicul ei – aripa elitistă a rapului, reprezentată de RACLA, va lovi încă din 2000 atât în *cocalari*, cât și în *manea* (albumul *Rime de bine* și, în special, piesa programatică *Pace cartierului*), iar în momentul când, în 2001, Râmaru, liderul RACLA, va orchestra și va face pasaje de MC pentru un album al lui Guță (*Commando*), pe scena hip-hop va izbucni un scandal uriaș, ale cărui ecouri se vor întinde până în 2004[97]. După 2002, Parazițiii vor scoate din versiunile live versul infamant cu băieții care „ascultă hip-hop și manea" și vor lovi neobosit în manea și cocalari, în versuri de un rasism feroce („Nu dau dedicație, bă, muri-v-ar cioara./ Când mă piș pe manele, se inundă țara"; *Total dubios*).

Dar faptele sunt fapte, iar înverșunarea împotriva manelei e lesne psihanalizabilă. Ce uită sistematic să spună gangsta rapul e că, în momentul în care ocupă scena, pretinzând că dezvăluie Adevărata

---

95 http://forum.bugmafia93.ro/archive/index.php/t-1114.html, accesat 31 august 2011.

96 Raluca Moisă. 2013. „VIDEO Interviu-eveniment (partea I). B.U.G. Mafia, la 20 de ani de carieră: Nu avem averi, dar nu avem nici șefi. Foarte mulți români nu-și permit asta." Adevărul [11 octombrie] http://adevarul.ro/entertainment/muzica/bug-mafia-mafia-interviu-1_5257efd6c7b855ff5626b10b/index.html, accesat 1 august 2013.

97 http://forum.urbanrecords.ro/viewtopic.php?f=25&t=271&start=20, accesat 7 februarie 2012.

Realitate (bani, țepe, sex etc.), această Adevărată Realitate era deja bătătorită de ani buni de manea. Mai omite să spună că, în momentul când se erijează în muzică a ghetoului și pretinde a fi portavocea eroilor ei clandestini, *bagabonții și șmecherii*, scena este deja ocupată de manea; manea care vorbește *pe bune* în numele șmecherilor, mai mult, șmecherii dau bani grei să fie imortalizați în manea.

Rapul va încerca să se substituie manelei, dar nu va reuși: rezultatul va fi exact invers, în busculada liberaționistă creată de rap, maneaua va intra în lumina reflectoarelor, unde va sta mult după ce valurile create de rapul gangsta se vor stinge. Prin temele comune, apologia banilor, grandomania egolatră, delirul macho de putere, obiectificarea nerușinată a femeii și tonele de sex pe care le poate furniza, rapul dez-exotizează și legitimează indirect maneaua, practic îi dă undă verde: datorită rapului, tinerii din afara manelei, care priveau fascinați spre Vest, încep să accepte maneaua ca discurs plauzibil și non-freak, iar de partea cealaltă, manelarii au argumente că nu mai e cazul să se simtă complexați că le place retorica dubioasă a genului oriental. În interviul din 2013, în care a recunoscut tardiv conexiunea prin public cu maneaua, BUG Mafia a zis-o bine: „Noi față de manea suntem Elveția”[98]. Ca maneaua să devină *în regulă*, are nevoie să treacă prin Elveția rapului. După stagiul elvețian, i.e,. contaminarea cu rapul, maneaua mătură finalmente rapul gangsta de pe scena *mainstream*, *îi ia fața*. Iar stagiul elvețian începe cu Verdikt.

Vine poliția, primul hit etnohip-hop

Prima trupă care reușește o combinație de succes între rap și manea este Verdikt, prin piesa *Vine poliția*, probabil una din cele mai puternice piese ale rapului românesc. Trupa nu este din București, ci din Slobozia; și chiar dacă scena de rap este cu circuit închis și esențial bucureșteană, toată lumea cunoscând pe toată lumea și permițând greu ascensiunea unei trupe din provincie, succesul piesei *Vine poliția* i-a propulsat ca vedete. Succesul este atât de mare încât primul lor album, *Verdikt*, este produs de Transglobal EMI, franciza

[98] Raluca Moisă. *art. cit.*

locală a brandului internațional EMI, și lansat la începutul anului 1999 (pe 17 ianuarie), iar piesei i se consacră un videoclip foarte *profi*, făcut de necunoscutul (pe atunci) Cătălin Mitulescu, și rulat frenetic pe canalul tv de muzică Atomic. Refrenul-manea al piesei este interpretat de un cântăreț de localuri din Slobozia, Marius Marin, și citează maneaua omonimă a unui lăutar din Banat, Liviu Mateș, apărută pe piață în 1995; e posibil ca Liviu Mateș să nu fie compozitorul ei, doar s-o fi preluat pe albumul său. În fine.

În versiunea lui Mateș, piesa este o manea de detenție, dedicată valutiștilor care cad la raziile poliției și ajung la închisoare: „Domnule judecător,/ Nu mă condamna, că mor,/ Lasă-mă să pot trăi,/ C-am de-a crește mulți copii". Verdikt păstrează doar refrenul piesei, abandonând lamentațiile pe tema vieții din închisoare și încadrând acest refren prin pasaje agresive de gangsta-rapping. Fundalul orchestral și ritmic e lent, generând o atmosferă hipnotică și întunecată, în acord atât cu tonul lamentativ al refrenului-manea („Vine poliția/ Și-mi ia toată marfa,/ Și-mi ia dolarii și mărcile,/ Ca să-mi facă negre zilele"), cât și al pasajelor rap în care se face filozofia sceptică a unei lumi de rechini în care doar banul contează; banul e în egală măsură motor existențial („Plăcerea banului îți fierbe acum în sânge,/ Nu-ți pasă de nimic, dar pentru bani ai plânge") și unic sprijin într-o lume a totalei neîncrederi în celălalt: „Totul e înșelător,/ Toți pe tine,/ Nu mai ține,/ Nu mai suporta./ Toți vor să te înțepe,/ Dar e clar: oamenii au multe fețe". De regulă, protagonistul gangstarapului se laudă că e cel *mai tare* – în piesa celor de la Verdikt, relatarea, care se face la persoana a doua (tu, bișnițarule), e pur și simplu o încercare poetică de înțelegere a concepției de viață a acestuia: ideea nu e de identitate gonflată egocentric, ci de lecție de anatomie aplicată pe, parafrazându-l pe Lermontov, un erou subversiv al zilelor noastre (i.e. al tranziției de atunci).

Și, deși *Vine poliția* a rămas ca singur succes al celor de la Verdikt, băieții, care au mai scos două albume, nu au mai încercat vreo combinație cu maneaua. Dar asta nu contează; contează că, odată cu *Vine poliția,* se naște etnohip-hopul românesc. Mai mult, că, odată cu ea, împachetată rap, maneaua pătrunde în cluburi și discoteci. În acest punct, se poate ridica problema de ce maneaua n-a pătruns dinainte, de vreme ce o parte din publicul ei, în special cel tânăr, avea

deschidere spre rap și spre muzica pop. Un prim răspuns ar fi că maneaua era cântată de și asociată cu romii, ceea ce e adevărat fiindcă, în momentul când maneaua se va impune în *mainstream*, o va face fie prin trupe de etnici români, fie printr-un etnic român asociat cu un lăutar rom; chiar trupa Verdikt e una de etnici români. Dar în acest caz specific mai contează și altceva, anume că în cluburi și discoteci se asculta o altfel de muzică, cu un sound diferit, în raport cu care maneaua suna de *alaltăieri*; fiindcă în cluburi se dansa pe muzică anglo-americană ori muzică românească dance sau rap, care încerca să copieze cât mai fidel sonoritățile anglo-americane contemporane, prin nume ca Genius, 3Sud-Est sau Valahia (în zona dance) sau BUG Mafia, La Familia sau Parazițiii (în zona rap). În plus, aceste trupe de oameni foarte tineri aveau teme extrase din universul hedonist de viață al adolescenților, protagonistul versurilor încerca să fie un *cool kid*. Or, manelele în acei ani nu erau parte din *cultura tinerilor*, tematica lor, dincolo de referirile la *bagabonții* care adună stive de femei, era mai degrabă cantonată într-un univers de familie, cu nevastă și copii, protagonistul versurilor nefiind în niciun caz un *cool kids*, cu atât mai mult cu cât una din funcțiile sociale ale genului era de a servi ca acompaniament evenimentelor de adulți, gen nunți sau botezuri, alături de așa-zisa muzică populară (în versiunea ei „tradițională" sau modernizată). Pe scurt, profilul ei, în conștiința publicului, era mai degrabă „rurban", ruralo-urban, de muzică a periferiei, motiv pentru care se confunda cu folclorul modernizat (confuzie perpetuată, de altfel, până-n zilele noastre). Iar într-o discotecă nu bagi sârbe modernizate, e un spațiu în care nu te duci să joci (ca la o nuntă), ci să dansezi. OK, o fi având maneaua beat electronic și s-o fi folosind de orgă sau chitară electrică, dar *sound*-ul nu era destul de evoluat, iar profilul ei era totuși mai apropiat de zona etno a muzicii de mahala decât de zona cosmopolită a popului de inspirație anglo-americană. Or, ca manelele să devină potrivite pentru discoteci și cluburi, aveau nevoie de un lifting care să le facă cool, compatibile cu *cultura tinerilor*. Asta face, transformând maneaua în rap, Verdikt.

Dar, deși a descoperit un continent stilistic cu care *a rupt* scena muzicală românească, Verdikt nu-l explorează mai departe, *Vine poliția* fiind singura sa încercare în zona etnohip-hopului. Cea care va explora sistematic acest curent și se va defini prin ea va fi Gashka,

ale cărei căutări muzicale, din 1998-1999, se vor înscrie conștient și consecvent pe acest stil.

Gashka, formația etnohip-hop

Formația este originară din Pantelimon (la fel ca BUG Mafia, cea mai importantă formație de gangsta-rap din Romania), iar liderul și compozitorul celor mai multe piese este Tano. În intervalul 1996-1998, trupa, care și-a tot schimbat componența, se exersează în genul gangsta rapului, dar nu înregistrează un success notabil, chiar dacă a fost inclusă încă din 1997 pe compilația Marpha 2 cu *Suflet de gangsta* (piesa lor de debut) sau pe Real Hip-hop 1, ambele produse de Digital Records.

În 1998, formația își schimbă stilul, orientându-se spre etno-hip-hop, o fuziune de hip-hop cu manea. Primele piese compuse în acest stil sunt *La bar cu băieții, Doar o zi, Mor dușmanii,* care apar pe compilațiile Marpha 4 și Real Hip-hop2, în 1999. Vocea este asigurată de Tigaie, un rapper-lăutar amator, plin de bune intenții, dar catastrofal ca voce, și de Nea Kalu, un alt nume de pe scena etnohip-hop, mediocru el însuși ca lăutar, dar ceva mai înzestrat decât Tigaie.

În același an 1999 (pe 27 august), trupa scoate primul său album, *La bar cu băieții,* la Cat Music – e primul album care integrează un concept manea. Pe acest album, vocea este asigurată de un lăutar profesionist, care ulterior va face carieră în manele, Brandy (însă, deși asigură vocea pe majoritatea pieselor, nu apare nici în componența formației, nici ca invitat/*featuring,* doar i se aduc mulțumiri în *Outro*). Piesele oscilează între ritm de manea și ritm de rap, fixând coordonatele pe care va evolua mai târziu maneaua: orchestrația se bazează aproape integral pe sintetizator, apare *loop*-ul (prin care un fragment, refren sau o simplă strofă, este reluat printr-o operațiune tip *copy-paste* pe parcursul piesei); pe scurt, ei electronizează maneaua, o apropie decisiv de pop. La nivelul mesajului, inovația privește *întinerirea* universului de discurs, opțiunea pentru un *cool kid* ca protagonist. Pe niciunul din cele șase albume scoase împreună nu vor înregistra – decât foarte rar – piese despre familie (adică iubirea față de copii sau părinți), protagoistul rămâne un *cool kid* de cartier, chiar și atunci când e însurat. Eroul, așadar, nu este un șmecher cu familie

și copii, ci un adolescent sau un tânăr fără responsabilități familiale, *golan/bagabont* (în limbaj manelist) sau *băiețaș/băiat de cartier* (în limbaj rap), tânărul care o arde cu gașca de la bloc, iese „la bar cu băieții" să agațe fete „perverse", care „vor milioanele".

Spre deosebire de Verdikt, Gashka se orientează spre un mesaj *ușurel*, care nu face critică socială, un mesaj mai apropiat de manelele de *bagabonți* decât de rapul gangsta de la care se reclamă. Există lamentații maneliste, ce trimit spre insecuritatea vieții, despre *lumea perversă* care *te vorbește pe la spate* sau icnete triumfaliste despre *dușmani* care *mor de invidie, d*ar nimic obraznic, nimic porno sau despre dedesubturi dubioase, mărci comune ambelor curente: mai exact, nimic despre mafioți, *producătoare, gardă*, șmecheri care dau *țepe*, combinații riscante care te pot trimite după gratii. Singura idee repetată mecanic e că „băieții vor să se distreze, fetele vor să le danseze". Raportate la ambele curente (manea și rap gangsta), versurile sunt șterse și curățele, inhibate și cuminți.

Albumul *La bar cu băieții* nu a rupt scena hip-hop, cum a făcut-o Verdikt, și nici pe cea manelistă; nicio piesă de pe album nu a beneficiat de vreun videoclip. Dar nu se poate nici afirma că ar fi trecut neobservat sau că ar fi fost respins de scena hip-hop; atât Tano, cât și Nea Kalu erau nume mai vechi ale scenei și ca atare au parte de un oarecare respect, iar maneaua, deși muzică cu alură dubioasă, nu s-a reliefat încă drept pericol social. Albumul următor, *Regele pleacă* (2000), aduce primul hit al formației, *Regele pleacă*, interpretat împreună cu Adrian Minune. Însă nu atât eticheta Gashka face succesul piesei, cât acela al lui Adrian Minune, care este deja, la acea oră, vedetă, propulsat ca atare de colaborarea cu Costi Ioniță de pe albumul *Fără concurență* (2000), albumul prin care manelele au devenit fenomen național. *Regele pleacă* sună *cool*, mai apropiat prin feeling și armonie de rap decât de manea. De altfel, tot albumul sună mai rap decât *La bar cu băieții*, fapt datorat nu doar armoniilor, ci și colaborărilor cu nume consacrate de pe scena rap ca Zulu, Don Baxter, Anda Adam, care trag decisiv albumul spre stilul american. Este, probabil, cel mai finisat album Gashka; *Țigănie* e o piesă cu un *sound* frapant de original, una din reușitele notabile ale etnohip-hopului românesc, perfect calibrată, nici rap, nici manea, cu orchestrație minimală, armonie de chitară și beat scos din pian.

Albumele care urmează sunt mai fușerite, semn că Gashka intră în ritmul industriei maneliste; de altfel, tematic și stilistic ele sună din ce în ce mai manea. Meritul lor e că aduc în atenția publicului nume necunoscute ale scenei de manele, care se vor impune după 2005 ca mari vedete – este vorba de Sorinel Puștiu (trei piese pe albumul *Vino cu noi*, din 2000) și Florin Salam (trei piese pe albumul *Mi-aș da viața pentru tine* din 2001); însă Tano, deși are nas pentru potențialul lăutarilor, nu reușește să le compună piese care să le pună în valoare potențialul (de pildă Salam sună foarte șters pe compozițiile Gashka).

După 2002, scenele se segregă, maneaua le *pute rău* celor de pe scena hip-hop. Semnalele divorțului celor două scene au apărut încă din 2001, prin scandalul pricinuit de colaborarea dintre Nicolae Guță și Râmaru, care a divizat scena de hip-hop în două; reproșul principal – în acel an și anul care a urmat[99] – a fost că maneaua e muzică comercială, de făcut bani, care n-are treabă cu *underground*-ul; nu că ar fi pentru *proști* sau că *țigănizează România* (cum s-a întîmplat în anii care au urmat).

În plus, după 2002-2003, hip-hopul iese de pe val (doar trei nume rămân de succes – La Familia, BUG Mafia și, mai ales, Paraziții, care urcă în popularitate), în timp ce maneaua se bucură de un succes din ce în ce mai mare, *rupe*. Gashka se dizolvă, iar cele două nume importante ale scenei de entohip-hop, Tano, liderul Gashka, și Nea Kalu, au fost absorbite amândouă de scena manelistă, unde banii curg. Tano emigrează în Canada și în 2007 se reîntoarce ca să producă, din interiorul scenei de manele, încă un album sub eticheta Gashka (în 2007). Nea Kalu, într-o primă fază, a încercat să resusciteze formația de hip-hop Drepturi Egale, alături de ASU (alt viitor nume important de pe scena de manele), dar cântând RNB; albumul, scos în 2003, a fost însă un eșec comercial. Ulterior și-a deschis propria casă de producție, Doggstar Studio, unde a produs albume de manele, clipuri video și emisiuni pentru postul Mynele TV; foarte multe din clipurile de manele cu buget minimal din 2005 încolo (data e aproximativă) sunt semnate de Nea Kalu.

---

99 http://forum.fanclub.ro/viewtopic.php?t=2252, accesat 30 septembrie 2010.

Gashka a lăsat urme durabile în manea, practic a schimbat fața genului. Mutația produsă de Gashka nu e importantă doar la nivel muzical (prin orchestrația electronificată, de sintetizator sau prin efecte de *loop* într-un gen prin excelență live), ci și la nivelul universului de discurs. Gashka a respectat specificul de muzică de petrecere al manelei: n-a încercat să-i confiște mesajul pe direcția rapului și să-l deturneze spre rebeliune sau protest, și nici n-a venit cu un discurs direct, realist și critic, care să ridice vălul de pe dedesubturi dubioase sau de pe cruzimea vieții sărace; în fapt, deși au vorbit în interiorul mitologiei despre viața de cartier, ei au apropiat decisiv maneaua de pop. Schimbarea, la nivelul universului de discurs, este, așadar, mai subtilă – Gashka a luat discursul agresiv al rapului, dar i-a dezamorsat nucleele de conflict și subversiune, păstrând doar decorul: vagabonți, fete frumoase, bani, baruri, fraieri, dușmani și oameni invidioși. Pe termen lung, cartea s-a dovedit câștigătoare, fiindcă maneaua s-a dus firesc spre pop, iar încercările de a-i lipi un mesaj subversiv și critic, cu accente sociale (vezi secțiunea dedicată lui Romeo Fantastik), n-au avut mare ecou. Maneaua nu vrea scandal ca rapul, ea *nu dezbină,* ci, în calitatea ei de muzică de petrecere, *împacă*, evită conflictele: în tabloul idilic al manelei, nu există rasism și oprimare, fiindcă „Chiar dacă ești ardelean, regățean sau țigan,/ Suntem made in Romania" (Ionuț Cercel), iar copiii își respectă părinții, ei nu sunt șmecheri care „nu muncesc la fel ca tata" (Paranghelia), ci sunt șmecheri *ca* tata (în cuvintele lui Guță, „sunt șmecher, trăiască tata"). În plus, strategia manelei e aceea că vorbește despre valori chestionabile ca și cum ar fi ale stăpânilor majoritari și *ar face legea* – câtă vreme rapul vorbește despre aceleași valori, dar ca și cum ar fi valorile subversive ale unor marginali opresați. Unii susțin că acele valori sunt ale *mainstream*-ului, alții că sunt ale unor marginali. Maneaua nu vrea să evolueze pe o nișă subculturală, ci – pentru că urmărește succesul de public – încearcă să evolueze cât mai *mainstream*.

Or, în interiorul acestui cadru care respectă specificitatea *non-combat* a manelei, Gashka a deplasat doar niște accente – și cel mai vizibil e faptul că a ignorat tematica familială a manelei și s-a concentrat pe *bagabonți*, a explorat latențele lor de cool, i-a introdus în *cultura tinerilor* – fiindcă *bagabonții* de la Gashka nu au nici părinți

cărora să le fie recunoscători, nici copii cărora să le poarte de grijă, ci cel mult o nevastă îngăduitoare; ei evoluează, așadar, în afara constrângerilor familiare, independenți. Rapperii-maneliști care or să le succeadă se vor păstra în interiorul acestui cadru, creând voci fictive care vorbesc nu în calitate de *șmecheri*, ci de *bagabonți*, de tineri independenți și cu bani, evoluând în afara constrângerilor unei familii, care vor să-și trăiască viața chefuind prin baruri sau agățând femei.

A doua mutație adusă de Gashka e chiar mai importantă întrucât nu e doar o schimbare de acccent, ci o inovare a manelei. E vorba de o strategie textuală importată din rap, care are în vedere un gen de adresare directă către niște inamici generici, ca să-i zic așa, un fel de *tu/voi confruntațional*. Ca să dau un exemplu din rap: „Mă doare-n p... de bârfa ta și oricum nu-ți suport fața./ Tu-ți tocești gura, iar eu îmi trăiesc viața" (BUG Mafia, *N-ai fost acolo*). Adresarea directă exista, firește, dinainte în manea, mai ales în secțiunea de dragoste, dar nu adresarea directă și arogantă către rivali, cum se întâmplă în rapul-manea al celor de la Gashka: „Știi să te bagi în seamă./ Acum, că trebui s-o faci bine,/ Am fost și eu ca tine,/ Dar tu niciodată nu vei ca mine" (*Lumea-i...*). Ambele genuri urmăresc să trezească *emoția* masculină *a puterii*, sunt muzici unde se umflă mușchii și oamenii se dau cocoși. Pornind de aici, *dușmanii*, un topos comun ambelor curente, au aceeași semnificație – scoaterea în evidență a valorii și masculinității proprii, întrucât prin raportarea confruntațională la *un dușman* protagonistul face dovada masculinității/succesului său: *dușmanii* există acolo ca protagonistul să-i facă praf. Până la coliziunea cu rapul, maneaua vorbea despre dușmani în termeni de *ei: ei* care mă invidiază, *ei* care n-au valoarea mea: „Să știe ai mei dușmani/ Că dorm pe-o saltea de bani" (Doru Calotă – *Am o poftă de smardoi*). Adresarea directă era rară și, de regulă, pe ton lamentativ („Au, au, au, dușmanilor,/ Ce n-ați da voi ca să mor", pentru a da un exemplu din Robert Calotă, *Au, au, au, dușmanilor*). Or, după contaminarea cu rapul, maneaua împrumută de la rap această modalitate arogantă de adresare către dușmani, care va deveni parte din poetica profundă a manelei, cu nenumărate ocurențe: „Ascultă, prietene, la mine./ Orice-ai încerca, sunt cu ochii pe tine./ Te cam uiți atent la femeia mea./ Ai grijă, fraiere, că dai de belea" (Cristi Rizescu – *Ai grijă, fraiere*).

Dar, pe undeva, e excesiv ca, după momentul Verdikt și Gashka, să vedem o evoluție a manelelor prin nume care au schimbat scena, au deschis drumuri și au dat direcții. Cum am spus, scena de manele și cea de gangsta-rap au segmente masive pe care se intersectează, genurile muzicale ale *băieților de cartier* fiind maneaua și (ceva mai puțin) rapul, deci contaminările sunt inevitabile. În plus, examinate atent, toate marile succese pop ale momentului, după '95, sunt pe aceeași structură, nu contează că vorbim de dance sau house – refren inserat între pasaje de rapping: Genius, 3 Sud-Est, Andre, Asia, Valahia, toți se conformează acestei rețete.

Prin urmare, la sfârșitul mileniului, mutația spre pop a manelelor plutește în aer, iar scena seamănă cu o pistă de atletism în care cei care s-au prins de mișcare aleargă spre finiș: e o chestiune de șansă de a ajunge mai repede acolo unde șansă înseamnă contacte în lumea showbizului profesionist, un nume respectabil care să te ajute să intri în atenția unei case de discuri cu greutate, încât albumul să fie scos pe piață. În 2000 avem deja câteva trupe de manelo-rap: Fantastick (trupa lui Romeo Fantastick) și Bairam (autorii hitului *Aladin*) au deja un album la case de discuri importante, iar Don Genove, Play AJ sau A-tentat sunt deja prezenți pe fundal, semn că scena forfotește.

Transgresiunea prin porno

Gashka a dat semnalul – după 2000, apar o mulțime de rapperi care se vor produce alături de lăutari de manele. Spre deosebire de Gashka sau Nea Kalu, care s-au format în interiorul scenei de hip-hop, unde și-au făcut un nume, ulterior experimentând cu maneaua, acești rapperi din eșalonul doi se lansează direct pe scena de manele: Play AJ (compusă inițial din Alinu și Șușanu, apoi din Șușanu și Mr. Juve), A-tentat, Bairam, Don Genove, Kamarad, Paranghelia, Modjo, Fantastick. Majoritatea sunt etnici români sau, dacă au origini rome, nu le asumă (cu excepția lui Romeo Fantastick), prin urmare, formula, în conștiința publicului, este în continuare de rapper alb, însoțind un lăutar rom. Chiar dacă, după ce s-au impus, au semnat albume solo, albumele au fost văzute tot ca manea, și nici rapperii nu au încercat să le promoveze altfel: apropo, unul din albumele lui Șușanu din 2011 poartă numele de *Manelistic*.

Ce aduc în manea acești rapperi este gestul transgresiv, dar care nu are în vedere șmecheria și dedesubturile dubioase (prostituție, droguri, infracționalitate), ci discursul pe față despre sex. Spre deosebire de rap, gestul transgresiv nu urmărește efecte de șoc și de epatare a burghezului, ci, în acord cu spritul de muzică de petrecere al manelei, vrea doar să spargă gheața, să încălezească publicul prin mici obrăznicii. Când un rapper (Romeo Fantastik) va încerca să ducă transgresiunea sexuală spre șoc, frondă și critică socială, va deveni unul din marginalizații scenei de manele.

Ca s-o spunem direct, nu e doar sex, e direct porno. Nu că maneaua de dinainte n-ar fi vorbit despre sex, n-ar fi făcut porno, doar că poetica discursului pornografic se modifică prin infuzia cu rapul: se trece de la discursul deocheat al eufemismelor și alegoriilor la unul mai direct, în acord cu logica liberaționistă a anilor de la începutul mileniului. Ca lucrurile să devină clare, o să dau un exemplu dintr-un lăutar campion al discursului verde, Florin Mitroi. În *Fructul tropical* (1998), bărbatul își invită iubita în pădure să culeagă „fructul tropical", la vederea căruia iubita exclamă uimită: „vai, ce lungă e banana ta". Acest gen de retorică deocheată, cu eufemisme ușor decodabile, e preferată de lăutari. Este un gen de transgresiune, dar oarecum cu perdea, mizând pe complicitatea ascultătorului adult și menajând formal sensibilitatea femeilor sau a copiilor.

După contaminarea cu rapul, maneaua eliberează demonul pornografiei din cușca alegoriilor și-l prezintă în nuditatea lui, renunțând la politețea ipocrită a eufemismelor; singura convenție pudică ce se păstrează e refuzul cuvintelor vulgare, care rămân tabu în universul manelei. În *Îți fac ochii felinare* al aceluiași Florin Mitroi, împrumutul din rap e evident din pasajele *rapping*, din dedicație („pentru băieții de cartier") și din citatul final dintr-o piesă BUG Mafia din 2001, *După blocuri* („După blocuri suntem noi să ne înțelegi mai bine,/ După blocuri suntem noi, care te facem pe tine"). Pornografia nu mai are nevoie aici de cârja vreunei alegorii – „Te-am sunat, fetițo, să mă lași în pace,/ Știi destul de bine, băiatul nu te place,/ Dacă vrei să-ți demonstrez că sunt băiatul fatal,/ Am să te prind, să te frec oral și anal".

Romeo Fantastik și pornocaterinca

În acest punct de rodaj al poeticii pornografice transgresive, începutul e făcut în forță de Romeo Fantastik, aka „Regele sexului". În 2000, e unul din cei trei componenți ai trupei Fantastick cu care scoate, la o casă de producție respectabilă (Media Services), albumul *Carolina*, de la distanță cel mai hardcore album al acelor ani, un adevărat delir pornografic de la început la sfârșit, care rulează neobosit fantasme sexuale prin figuri prototipice ca *Traseista, Asistenta, Polițista, Benzinărița* (titluri ale pieselor de pe album).

Hitul albumului este *Carolina*, un *cover* după (*cover*-ul lui) Shaggy *Oh Carolina*. Versiunea lui Romeo Fantastik are un ecou dincolo de piața de manele și, un an mai târziu, o vom regăsi, transformată în hit internațional pentru sofisticata piață de *word music*, pe albumul celor de la Taraf de Haidouks *Band of Gypsies*, reorchestrată tradițional printr-o orchestră de suflători. Versurile deocheate ale lui Romeo Fantastik sunt citate fidel, de la început până la sfârșit.

Prin această piesă, Romeo Fantastik își patentează deja stilul – parodii ale unor hituri internaționale, reinterpretate în cheie grotescă, fără respect pentru original; următorul album al celor de la Fantastik, *Cicciolina*, încearcă să reediteze succesul, dar fără Romeo Fantastik versurile n-au niciun haz, iar albumul, deși scos tot la Media Services, nu impune niciun hit; prin urmare, conceptul nu vine din sinergia trupei, ci e reductibil la un singur om, Romeo Fantastik.

Specialitatea lui Romeo Fantastik e să (se) maimuțărească „punk", cu un simț superior al jocului. La Romeo Fantastik există clar un sens conștient al parodiei acide și ludice, vizibil încă de la *Carolina*: el nu se ia o secundă în serios ca rapper, ci imită emfaza omologilor americani, sabotând-o în același timp – înainte de repriza de sex sălbatic, femeia devorează tot ce găsește de mâncare prin casă, „I-am dat tot ce aveam pe masă./ Mi-a mâncat și frigidierul,/ Mi-a furat și șifonierul", iar multe rime sunt dadaiste, alese în virtutea purei lor sonorități („Dă-i motoare verticale/ și opturi americane/ și cu d-alea est-germane/ și paranormale").

Pornind de la succesul primului album, Romeo Fantastik inventează un personaj flamboaiaint, „Regele sexului" (i.e. obsedatul sexual), pe care, în 2003, pe albumul *Necenzurat?*, îl impune prin hitul

Meneaito. El își joacă personajul consecvent, atât la emisiunile de divertisment unde e invitat (cum ar fi *Cireașa de pe tort* de pe Prima[100]), cât și în clipuri. Dacă lăutarii încearcă să se disocieze de stereotipul manelistului, Romeo Fantastik îl îngroașă până la grotesc: ochelari mafioți de soare, păr făcut cu ulei dat peste cap, lanțuri și inele groase, maiou negru sau tricouri mulate cu inscripții sclipicioase. Romeo Fantastik reia una din strategiile artei *camp* din America anilor '50, prin care gay-i au încercat să subvertească *mainstream*-ul – a îngroșa kitsch stereotipurile, a te juca cu ele luându-le la mișto, supralicitându-le prin travestiuri flamboaiante (Sontag 1964). E o strategie riscantă, pe muchie de cuțit, fiindcă într-un sens dai apă la moară prejudecăților, exotizezi ceea ce deja e perceput ca exotic, dar într-un alt sens le răstorni și le afirmi prezența, transformându-le în circ și carnaval. Pe scurt, e o strategie a marginalilor de a-și impune prezența, și nu altceva face Romeo Fantastik.

Romeo Fantastik este, probabil, vocea cea mai expresivă din rap-ul manelist, capabilă să joace ironia pe o paletă net mai largă decât, de pildă, duetul Play AJ – în note afective care merg de la emfatic sau sictirit, până la sarcastic. Este singurul rapper de pe scena de manele care a explorat pamfletul social-politic, amestecând bufoneria porno cu accentele critice. Astfel, *Foamea* (albumul *Necenzurat?*, 2003), imaginează cum, de foame, protagonistul prăjește șobolanul prins de pisică sau are erecție când aude cât costă kilogramul de carne; refrenul, în cheie tragicomică, face un circ sarcastic al foamei: „Toată lumea strigă tare: mi-e foame!/ Să strige cu disperare: mi-e foame!/ Gagică-mea strigă tare: mi-e foame!/ Discoteca strigă tare: mi-e foame!"; *circul foamei* este extrapolat în text la scara întregii națiuni, el prinde inclusiv oamenii politici rapace ai momentului: Iliescu, Năstase, Băsescu. În *O, Ceaușescule* (feat. Ankara, albumul *Manele electorale,* 2004), regretul după Ceaușescu se amestecă cu bufoneria porno, soțul complotează cu soția să-l invite pe vecin în casă, să-l prindă în flagrant erotic și să-l șantajeze să plătească întreținerea.

---

100 www.youtube.com/watch?v=YbRIrcRFARw, accesat 12 decembrie 2012.

Pe coperta albumului de pe care e extrasă piesa (*Manele electorale*, 2004) tronează polemic Nicolae Ceaușescu – nostalgia după regimul socialist, deși marcă a publicului de manele și în general a oamenilor cu mai puțină educație, era tabu în epocă, dar Romeo Fantastik are curaj să-l exprime. Albumul *Manele electorale* este, probabil, singurul album de satiră sociopolitică al scenei de manele; în mod cert, nu este comandă politică, pentru că în el sunt ironizați polititicieni din tot spectrul politic, atât cei aflați la putere (Năstase, Iliescu), cât și cei din opoziție (Traian Băsescu, pe atunci primar al Capitalei și lider al Partidului Democrat). Ironizează Partidul de extremă dreaptă România Mare, dar și un politician rom, Mădălin Voicu, care s-a pronunțat împotriva manelelor.

Din păcate, oricât de originală, bufoneria sociopolitică nu are succes, motiv pentru care Romeo Fantastik o abandonează, profilându-se pe caterinca porno (cu o excepție notabilă în 2010, *Să moară Boc*, piesă dedicată lui Emil Boc, prim-ministru în exercițiu de la acea dată). Publicul de manele gustă parodia, dar nu sarcasmul politic; după Romeo Fantastik, va apărea o trupă, A-tentat, care, după un album „serios" (*De valoare*, 2001, feat. Sorinel Puștiu și Florin Salam/ Fermecătoru), se va profila pe parodii, în care vor ironiza manelele de succes ale momentului, răstălmăcindu-le în cheie sexuală, dar fără să debușeze în critică socială: „Azi la știri au anunțat/ Gripa aviară-n sat/ Și acum mi-e tare frică/ Să ating vreo păsărică" (*Mare gripă*).

Însă puțini lăutari consacrați au simțit nevoia să se asocieze cu Romeo Fantastik: lautarii de manele au un puternic orgoliu profesional, care-i face să evite circul și caterinca prea apăsată (pentru Dan Bursuc, de pildă, Romeo Fantastik e un circar care face industria de râs). Or, după primii ani, rapperul și-a interpretat singur piesele sau cu lăutari de mâna a doua; fronda lui pornografică a fost dusă prea departe și artistul a fost împins la marginea scenei, încât, la ora actuală, deși un brand invitat la emisiuni tabloide sau de divertisment, e un marginal al unei scene ea însăși marginalizată. Romeo Fantastik nu e considerat muzician, ci circar. Pe de altă parte, nu se poate nega că Romeo Fantastik n-ar fi un artist cu un concept bine definit în spate.

Play AJ, rapperii oficiali ai scenei

Numele de rapperi cu care lăutarii de prim rang vor prefera să se combine sunt, într-o primă fază, Don Genove și apoi duetul Play AJ; aceștia din urmă vor face carieră în manele, de cel puțin 10 ani fiind cele mai vizibile nume de rapperi de manele.

Play AJ, în combinația Alinu, Adi Ivan și Mr. Juve, intră în atenția lui Florin Pește în 2000; de fapt, trupa este mai mult o afacere de familie – Florin Pește, lăutar de manele cu mare succes la începutul anilor '90 în formula Frații Pește, asamblează această trupă împreună cu vărul său, Mr. Juve[101]; de altfel, toți cei patru sunt din Drăgășani. În 2001, Florin Pește le va manageriza și orchestra un album (*Am inimă de vagabond*), scos la Media Pro Music, în care își va rezerva locul modest de *featuring*, lăsând băieților tineri prim-planul, în logica succesului de pe scena pop din acei ani, cu băieți tineri și, dacă se poate, neromi, împinși în față; dar albumul e un eșec comercial, nu impune niciun hit. Trupa intră rapid în disoluție; Alinu pleacă să muncească în Occident, iar Adi Ivan intră la Academia de Poliție[102]. În formula primului album, Play AJ nu se impune printr-un stil, abia după cooptarea lui Șușanu (alt drăgășănean) își vor defini stilul de *rapping*, mai agresiv și mai puțin siropos: „Erau ca LA, știi, ai plecat și m-ai lăsat, pentru altul mai bogat, te te te, tu mă minți, te te te, fugi de mine și de părinți, te plictisești, poezie, știi. Ideea mea și a lui Juve, bă, hai să schimbăm ceva, dacă facem o nebunie, că mie nu mi plac astea, mă plictisesc... În discotecă, se cânta refrenul, apoi intra rapul, se oprea lumea din dans. Trecea rapul, intra lumea pe dans. N-avea continuitate. Cu Juve am adus un nou stil în manele, am făcut un upgrade"[103]. Sub formă de duet sau independent, vor înregistra piese cu numele de prim-plan ale scenei: Adrian Minune, Nicolae Guță,

---

101 http://www.220.ro/videoclipuri/Interviu-Cu-Florin-Peste-Si-Play-AJ-1-Din-3/lXtBp8GKmg/, accesat 20 noiembrie 2013.

102 *Witt Wilczyński*. 2011. Mi-a plăcut să cânt de mic copil. Interviu cu Alinu AJ [20 martie] *Folk 24.pl* http://www.folk24.pl/wywiady/od-dziecka-uwielbialem-spiewac/ro/, accesat 20 ianuarie 2012.

103 www.220.ro/videoclipuri/Interviu-Cu-FlorinPeste-Si-Play-AJ-1-Din-3/lXtBpGKmg/, interviu accesat la data de 20 iunie 2013.

Florin Salam, Copilul de Aur, Sorinel Puştiul etc., numele lor devenind sinonim cu rapperii manelişti.

Versurile lor nu au însă acuitate, nu frapează prin ironie, ci prin agresivitate. Spre deosebire de Romeo Fantastick, băieții cultivă imaginea de băieți dintr-o bucată, care știu să se distreze; caterinca nu are savoarea celei de la Romeo Fantastick, ce se vede în prim-plan e parada de masculinitate. Dar şi în acest caz spritul transgresiv se păstrează – e simptomatică formula recurentă prin care se vor introduce, la începutul pieselor, „X (Liviu Guță, Copilul de Aur, Nicolae Guță etc.) împreună cu *nebunii* de la Play AJ". *Nebunii* are aici sens de băieții care nu-şi pun limite în distracție, deci substantivul trimite către *porceală* (ca să folosesc un termen din interior), spre transgresiunea destrăbălării cu alcool & femei. De altfel, rapperii de pe scena de manele sunt identificați, într-o emisiune de pe Mynele TV dedicată istoriei manelelor[104], tot cu eticheta de *nebuni*. Intro-ul unei piese de-a lui Mr. Juve lămureşte mai bine conexiunea dintre nebunie şi transgresiunea prin destrăbălare: „Nu e țigănie,/ Nici lăutărie,/ Nici cum ar trebui să fie,/ Asta e direct orgie,/ Cum vă place vouă şi cum îmi place mie:/ Hai pe nebuneală!" (Mr. Juve – *Mişcă, mişcă din buric*).

Pe scurt, în raport cu pasajele lăutăreşti, pasajele rap ale duetului Play AJ au o doză de agresivitate în plus; mai mult, explicitează şi îngroaşă ceea ce refrenul lăutăresc (mai mult) sugerează. În *Stai aşa, nu te mişca* (Costel Ciofu, Florin Peşte, Play AJ), ca să dau un exemplu din registrul porno, refrenul lăutarilor e „Stai aşa, nu te mişca,/ Că-i beton poziția;/ Înc-o dată şi-nc-o dată,/ Eşti bucată adevărată"; Pasajele *rapping* ale duetului supralicitează efectele porno, le încarcă de detalii dubioase, greu reproductibile: „Stai aşa, nu te mişca, nu încerca să fugi,/ Eu sunt băiatul care te pune pe butuci,/ Ia întreab-o tu pe sorta, că-i măritată,/ De când a fost pe la mine de ce merge crăcănată?".

Astfel de piese au însă statut de excepționalitate; discursul porno se cumințeşte după 2005, concentrându-se asupra dorinței sexuale masculine; ca s-o spunem direct, urmăresc să excite – „da, mami, ridică fustița/ .../ ca să îți văd alunița" (Mr. Juve – *Ridică fusta*) sau „Auleo, ține-o, mă, că fata arde./ Haide, mă, ia-o, că fata arde" (Mr.

[104] https://www.youtube.com/watch?v=dp8kvOH3Qxg, accesat 3 noiembrie 2013.

Juve – *Mișcă, mișcă din buric*). Acest gen de discurs încălzește mai bine publicul decât descrierea mecanică a unui raport sexual, care sperie fetele și ca atare e nepotrivit pentru o discotecă, fie ea și de țară.

În plus, gesticulația rapperilor e mai agresiv-sexuală decât cea a lăutarilor. De obicei, lăutarii se înconjoară cu fete îmbrăcate sumar, iar contactul cu ele e minimal și inofensiv – rapperii le ating sexual, le lovesc cu dosul palmei peste fese, cu un gest împrumutat din retorica teritorială a rapului american.

În concluzie, dacă discursul șmecheriei marchează în anii '90 punctul său cel mai explicit și mai extrem, discursul porno, pornind de la infuzia cu rapul, e dus cel mai departe în anii 2000. Și, în momentul când, spre sfârșitul primului deceniu al noului mileniu, manelele „se feminizează" (cum am arătat în capitolul *Manelele și bagabonții*, secțiunea *Fițele – mecanism de individualizare prin stil*), manelele rap rămân o supapă pentru fantasmele sexuale masculine cele mai rudimentare, redută a masculinității *de rit vechi* care „adună băieții" (Șușanu – *La lăutari*): spațiul în care sexul e distracție, iar femeile obiecte de înșfăcat. În acest context, maneliștii rapperi înregistrează un succes remarcabil cu albume individuale, în care nu sunt doar apendice de coloratură pentru lăutari, ci se produc ei înșiși ca vedete. Începutul îl face, la sfârșitul lui 2011, Șușanu, cu albumul *Manelistic*, urmat, câteva luni mai târziu, în 2012, de Mr. Juve, care rupe literalmente piața cu un album, *Nebunia lui Juvel*, de pe care majoritatea pieselor devin hituri. *Nebunia lui Juvel* face, pe youtube, peste 10 milioane de vizualizări, performanță reușită doar de vedeta incontestabilă a scenei, Florin Salam (și de Costi Ioniță, în piese făcute cu soliste din Bulgaria, deci cu o audiență transnațională).

Cum se explică acest succes brusc, după ce, mai mult de un deceniu, rapperii scenei au stat în umbra lăutarilor? Pe de o parte, este opoziția pe care o fac la universul tot mai soft, mai castrat, mai „feminin", al manelelor *fițoase* ale ultimei generații de lăutari, sau, în egală măsură, la universul mult prea legat de viața de familie și viața adultă a lăutarilor care se produc la evenimente, prin forța lucrurilor legați de *șmecheri;* findcă protagonistul manelelor rap este în continuare un tânăr, *bagabontul* și gașca lui de *nebuni*.

Pe de alta, este nevoia tot mai mare a publicului tânăr de infuzii anglo-americane în manea, este deci presiunea tot mai mare pe care

muzica globală o face asupra sistemului, care-l obligă să se „americanizeze” – lăutarii preiau hituri dance, house, RMB, în încercarea de a se adapta la piața locală de cool și la așteptările unui public tânăr din ce în ce mai anglo-americanizat: publicul oscilează între lăutari și vedete de pe scena dance ca Alex Velea, Connect-R sau Inna. Mai mult, manelele integrează armonii house (Babi Minune – *Bairamuri, discoteci*), RMB (Marius Olandezu – *Hai, iubește-mă*, Nicky YaYa – *E nenorocire*), gangsta (Dani Prințul Banatului – *Să mă feresc de gardă*) sau chiar raggae (Babi Minune – *Tu și eu*).

Or, în acest context cu manele care încearcă să sune tot mai anglo-american, rapul din interiorul scenei e și el reevaluat. În fapt, este răspunsul „anglo-american” cu cea mai mare priză la publicul manelar – el păstrează și chiar amplifică emoția masculină a puterii, dar o deturnează de la tematica șmecheriei și materialismului exacerbat, spre care publicul tânăr nu mai are atâta apetență, spre aceea a party-ului dezlănțuit, cu accente porno.

În universul roz al celor de la Gashka își mai făceau loc referințe gangsta la invidia dușmanilor, șmecherie, insecuritatea relațiilor. În albumele târzii ale celor de la Play AJ, acestea dispar complet, ce se aude e doar mobilizarea agresivă la distracție. Mitologia pe care rapul celor doi o propune e aceea a *porcelii*, a destrăbălării de weekend. Paradoxal, acest rap târziu destructurează universul gangsta, și tot ce lasă în urmă e un iz de pornografie.

În concluzie, tematica manelei și a rapului, pornind de la intenția lor de a reprezenta periferia, se întâlnesc într-o grămadă de puncte: împart publicul și, la nivelul universului discursiv, vorbesc despre șmecheri și bagabonți, fac apologia banilor și a sexului, cultivă emoția masculină a puterii. Pe scurt, la nivel de *ce se spune* seamănă foarte mult, diferă însă în mod fundamental la *cum se spune*. Rapul vrea să facă scandal; maneaua doar să distreze. Rapul spune că Adevărata Realitate e oribilă, „nu mai visa frumos, realitatea este rece” (BUG Mafia); maneaua – că aceeași realitate e o feerie, fiindcă „banul te scoate în față,/ te ține la suprafață” (Petrică Cercel, *Ca un bulgăr de zăpadă*). Rapul pretinde că exprimă valorile celor oprimați, ale marginalilor; maneaua – că fix aceleași valori clandestine sunt valorile stăpânilor, ale sănătoasei majorități.

Pornind de aici, subversiunea rapului gangsta este dezamorsată și deturnată spre pop, când este integrată în manea; mai mult, credincioasă calității ei de muzică de petrecere, maneaua trece imperturbabilă ca un vapor american prin perdeaua gălăgioasă de fum a rapului, de fapt fură către o șmecherie de ici, de colo, și apoi se integrează firesc în pop.

Concluzii: Maneaua, gangsta pop

În *Distinction* (2010), Bourdieu spune că, atunci când cineva saltă pe scara socială sau pur și simplu se umple de bani, va prelua nu doar stilul de viață al celor din clasa superioară, ci și gusturile lor. Mulți din ascultătorii de manele, odată ajunși într-o poziție socială mai bună, încep să frecventeze cluburi de rock și să facă măcel în postările fanilor de manele care își arată satisfacția față de piesele postate pe youtube. Cu toate astea, există totuși o categorie de oameni care, chiar după ce s-au umplut de bani, *nu uită de unde au plecat* și își păstrează opțiunile estetice. Cine sunt aceștia? În Bulgaria, lumea le zice *mutri*, în Italia *mafiosi*, iar în România *interlopi*. Folosind instrumentele aceluiași Bourdieu (2010), se poate găsi o explicație pentru asta: interlopii continuă să fie izolați după ce fac bani, nebeneficiind de recunoaștere socială (alta decât a acelora din același aluat): sau, pentru că nu sunt acceptați în cercurile înalte ale *upper class*-ului cu același venit, nu au nevoie să-și rafineze gusturile.

Or, ca mulți alți oameni de afaceri putred de bogați, și gangsterii devin filantropi și protectori ai artelor: în Italia pentru *neomelodici*, în Bulgaria pentru *chalga*, iar în România pentru manele. Peste tot, așadar, aceste genuri sunt muzicile-fanion ale gangsterilor locali. Însă, cu toate poeticile sugestiei sub care maneaua încearcă să ascundă *șmecheria* niciunul din curentele citate nu afișează cu atâta îndrăzneală această legătură și niciuna nu o lasă să se infiltreze atât de adânc în discursul artistic pe care îl livrează către public. Dacă *neomelodici* s-a cântonat de la început în nișa timidă a sentimentalismului, nu același lucru s-ar putea spune despre genurile balcanice discutate, care se hrănesc din exaltarea unor fantasme de putere ce așază pe același palier interioare opulente sau mașini sport cu femei *tunate* care cântă sau dau lasciv din fese, oferindu-se privirilor pofticioase unor bărbați stăpâni.

Ambele genuri, *turbofolk* și *chalga*, și-au construit universul de discurs în libertatea sălbatică a primilor ani din postsocialism și toate trei au exaltat dorința de putere, dar mai devreme sau mai târziu s-au cumințit. *Turbofolk*-ul a făcut-o primul, asociindu-și agresivitatea primară cu naționalismul warlorzilor sârbi, și-a semnat propria condamnare la moarte; după război, a trebuit să-și schimbe numele, afacerea devenind prea porno. În Bulgaria, în anii '90, dorința de putere s-a exprimat prin cântece care glorificau banii și sexul, însă în anii 2000 a rămas doar sexul, ceea ce înseamnă că, din spațiul public, puterea a migrat în dormitor. Doar în România *manelelor* banul și puterea au rămas ca o temă puternică, iar această persistență a temei nu cred că poate fi ruptă de gestația subterană îndelungată a genului, care a stat în *underground* tot deceniul zece, departe de privirile curioase, încât interlopii au putut să se folosească de lăutari ca de o jucărie foarte costisitoare.

Cum am arătat, una din cele mai frapante particularități ale crimei organizate din România e aviditatea ei de publicitate, dorința de a accede la celebritate. În Bulgaria, tentația celebrității a fost un demon care a bântuit sufletele gangsterilor în anii '90 – înainte chiar ca orgia postsocialismului să fi luat sfârșit, ei s-au retras în spatele industriei și în penumbra cluburilor de noapte. Deși toată lumea știe că *mutri*, mafia bulgară, controlează chalga, deși prezența lor în industrie și universul de discurs a inflamat spiritele în campania pornită împotriva ei (Statelova 1999), tema rușinoasă a colaborării cu mafia a fost foarte puțin documentată, semn că a răsuflat foarte puțin.

Oricum ar sta lucrurile, jocul acesta între șmecherie și îmbărbătare și sentimentul de insecuritate indus de o neîncredere profundă în oameni fac partea cea mai originală a genului. Nu piesele de dragoste, nici cele de familie, care și ele câștigă forță în măsura în care ating coarda aceleiași insecurități bazale. În plus, chiar dacă societății nu face bine, în artă mesajul șmecheriei e subversiv, iar subversiunea, de la moderniști încoace (Călinescu 1996), este o valoare în ea însăși. În deruta și corupția generalizată a anilor '90 poate că nu s-a văzut ca subversivă, pentru că ea *făcea legea,* și cei mai mulți oameni gândeau așa. Ei bine, acum, în zilele noastre integrate european, e – vorba lui Florin Salam – *bombă cu ceas.*

Din păcate, așa cum unele arii tematice se restrâng, și tema șmecheriei este în cădere. Ea rezistă încă în live-urile din cluburi, care adună miezul cel mai dur și mai conservator al fanilor. Prin urmare, la nivelul audienței largi, se poate vorbi de o schimbare a preferințelor, care se orientează spre zona mai soft și mai puțin problematică a pieselor romantice sau de familie.

Dacă am dreptate, evoluția lucrurilor e consonantă cu cea din Bulgaria, unde chalga (echivalentul sud-dunărean al manelelelor) s-a cantonat de ani buni pe piese romantice sau care privesc relația dintre genuri (afirmă doi din interlocutorii mei bulgari, ambii antropologi).

În România, restrângerea audienței temei poate fi pusă în legătură cu stigmatizarea genului și campaniile de discreditare, mai ales din 2005 încoace, dar la fel de adevărat e că România ca întreg se schimbă, iar forța de seducție a șmecheriei își pierde din putere și nu mai interesează așa de mult publicul larg. Dacă lucrurile stau așa, atunci manelele de șmecherie sunt marcă a postsocialismului, ieșirea din postsocialism marcând estomparea unui fel de gândire, inspirat din filozofia duplicitară a șmecheriei, care, ca să citez o manea, continuă *să facă legea* doar în zonele sărace și anomice, așa-numitele *ghetouri*.

Cred că această secțiune cu șmecheri și mafioți merită o atentie specială, fără ea manelele ar fi doar dragoste, iar lumea e mai mult decat asta. Mai repede așa, ahtiate după bani și bolnave de neîncredere, manelele au forță și individualitate. Ele reprezintă partea noastră de umbră, inconștientul nostru lăsat liber în anarhia orgiastică a anilor '90 și, de câțiva ani, de când am început să ne *civilizăm*, reprimat la loc. Iar arta, de la Freud încoace, se naște din ciocnirea cu inconștientul nostru.

Oamenii din partea asta de lume au nevoie de o poveste frumoasă cu bani și șmecheri, cum în general au nevoie de tot felul de povești. Nu e cazul să le-o scoatem din cap; mai simplu ar fi să ne bucurăm de valențele ei artistice. Insecuritatea e parte din viață, peste tot și, mai ales, în partea asta de lume; orice șmecherie a lăutarilor din care poți să extragi un pic de putere e binevenită.

„Ce brigadă, ce brigadă,/ Că s-a unit lumea toată./ Am venit la Neluțu/ Fiindcă ăsta e bosul/ Și ne ajută pe toți./ Și pe șmecheri, și pe hoți.// Are de unde/ Și are valoare:/ Ne ajută pe toți cu bani./ Lasă că e bine, frățioare" (Florin Salam, *Are de toate și are valoare*).

Cum au îngropat elitele României manelele. O poveste cu cocalari

Nu o să mă pierd în considerații teoretice (ce sunt, de unde vin manelele etc.), ci o să intru ceva mai abrupt în subiect, vorbind direct despre specificul lor tematic. În raport cu muzica lăutărească, (proto)manelele istorice sau etnopopul de la sfârșitul comunismului, diferența specifică a genului e circumscrisă de valoarea lui de folclor al tranziției. Nuanțând puțin, manelele îmbrățișează, în manieră naivă, valorile capitalist-liberale ale „visului american" – așa cum au fost ele înțelese de lăutarii romi și de un public amestecat, aterizat într-o realitate străină, alta decât cea familiară a socialismului. Dacă genurile mai vechi privilegiază teme ca dragostea, părăsirea de către iubit, copiii, viața grea etc., manelele glosează la nesfârșit asupra unor teme capitaliste ca bogăția, șmecheria, femeia-marfă-de-consum sau neîncrederea în oameni.

Stigma economică bate stigma etnică

Visul american spune că poți ajunge bogat de oriunde ai porni, chiar dacă ești lustragiu, iar Frații de Aur („Noi nu ne-am născut bogați") îl exprimă așa, prin vocea lui Sorin: „Eu nu m-am născut bogat,/ Nici din cer nu mi-a picat./ Pas cu pas m-am ridicat,/ Nimeni degeaba nu mi-a dat./ Doar eu știu prin ce-am trecut,/ Niciun sprijin n-am avut,/ La pământ nu am căzut/ Și tot nu m-am dat bătut". Invariabil însă sărăcia este în trecut, ca în versurile citate, sau în ipotetic („Am să-mi leg de gât o traistă/ Și-am să bat din poartă-n poartă,/ Până ajung la frații mei/ Să cer milă de la ei/…/ Eu, frate,

te-am încercat,/ M-am făcut că sunt sărac/ Să văd dacă ți-e rușine/ Să stai de vorbă cu mine" – Gicuță din Apărători, „Am să-mi pun de gât o traistă"). Așadar, sărăcia este proiectată fie în trecut, fie într-un „dacă" contrafactual – dar niciodată în actualitatea prezentului (gen „sunt sărac, dar mă ridic"). Sărăcia, ca stigmat social, e mai puternică chiar decât stigmatul etnic; în acest sens, maneliștii au înțeles lecția nr. 1 a capitalismului: să fii sărac este o rușine, suprema rușine, care bate de la distanță orice stigmă: „Fără bani n-ai niciun nume,/ Și ce glume/ Fac anume/ Cei cu bani pe seama ta./ Banii pot să îți ofere/ Și plăcere, și putere./ Fără bani ești nimenea" (Denisa – „Banii, banii"). Trebuie să precizez că folosesc termenul „manelist" în sens de reprezentant al subculturii manelelor (așa cum sunt rockerii pentru genul rock, punkerii pentru genul punk etc.), care include atât muzicienii implicați în producerea lor, cât și publicul care se definește prin acest gen.

În a doua jumătate a deceniului al nouălea masele au acceptat capitalismul

Deși universul tematic al manelelor se precizează în perioada cea mai cruntă de recesiune a României (1996-2000), când sărăcirea accelerată și regretul după Ceaușescu erau – încă – temele cele mai prezente în discuții, niciuna din aceste două teme nu apare în manele; din contră, protagonistul este obligatoriu bogat, iar pesimismul social (care atinsese un maxim istoric în acei ani de insecuritate și pauperitate cruntă) complet absent, manelele având obligatoriu un mesaj optimist, exprimat printr-o încredere în sine exacerbată a protagonistului, vecină cu grandomania. Cum se explică paradoxul acesta?

Se uită că, înainte să intre pe curba prosperității, România a avut peste 20 de ani de recesiune și că, din anii '80 până la deschiderea spațiului Schengen, românii au dus-o tot mai rău; comunismul nu a căzut pentru că oamenii de rând voiau libertate de exprimare și de mișcare, ci pentru că, după intervalul 1964 – 1980, sistemul nu le-a mai dat ce le-a promis, prosperitate – și atunci oamenii au început să se îndoiască de el; ei se uitau peste gard la vecinii vestici și vedeau că săracii lor o duc mai bine chiar decât bogații noștri. Sunt născut

în 1973, și în anii ’80, când am început să devin conștient de ce se întâmplă în jur, oamenii vorbeau foarte mult despre asta, că e tot mai rău, nu se mai găsește mâncare în magazine, și ce bine a fost în anii ’70, când se găseau de toate. În anii ’90, oamenii vorbeau ce bine a fost în anii ’80, când măcar aveai serviciu și niște bani care-ți veneau lună de lună, și ca acum e rău, tot mai rău.

S-a tot scris în presa vremii despre asta, că, deși comunismul a căzut din ’89, oamenii nu au găsit curaj să asume costurile sociale ale schimbării de sistem, votându-i pe cei care le promiteau conservarea vechii stări de lucruri – însă chiar și așa, lucrurile au mers din mai rău în mai rău, degringolada socioeconomică și diferențele economice devenind din ce în ce mai acute (o pătură foarte subțire de oameni bogați și o masă enormă de oameni nivelați de sărăcie). Ei bine, a doua jumătate a deceniului al nouălea a marcat, politic, ieșirea din inerția postsocialismului și trezirea majorității la realitatea crudă, într-o sărăcie lucie, a capitalismului. Sociologic, faptul a fost punctat prin alegerile din 1996, când mesajul „privatizați, e singura soluție, și îndurați costurile sociale ale operațiunii” a fost acceptat de populație (inclusiv de clasa muncitoare, care mult timp a fost învinuită că s-ar opune investițiilor străine și privatizării); atunci, la alegeri, dreapta a obținut, pentru prima dată după Revoluție, majoritatea în Parlament.

Capitalismul, văzut ca utopie (a prosperității), cum altădată comunismul

Succesul brusc al manelelor, care au explodat pe piață la sfârșitul deceniului al nouălea, dă seama despre această schimbare de percepție, care, în fine, investește cu încredere capitalismul – însă nu așa cum este el experimentat în viața cruntă de zi cu zi, ci așa cum se vede de la distanță, respectiv „la capătul tunelului” tranziției, în telenovelele de la tv sau în curtea, apărată de ziduri înalte, a bogatului din comunitate: „Of, of, mor toți țiganii/ Când apare Leo și aruncă cu banii.// Fac afaceri mari prin țară,/ Dar nimenea nu mă doboară.// Tiganii vorbesc, vorbesc pe la spate/ Că am Mercedes tipurile toate./ Nu am teamă, nici habar,/ Stiu că nu am adversar” (Adrian Copilul Minune și Carmen Șerban – „Tiganii din țigănie”). Piesa, care apare

pe unul din albumele de underground ale lui Carmen Șerban și Adrian Copilul Minune (1996 sau 1997), închinate lui Leo de la Strehaia, un îmbogățit recent care a sponsorizat albumele celor doi cântăreți, a fost reluată, într-o versiune simplificată și cu titlul schimbat („Țiganii și românii"), pe albumul lui Costi și Adrian, „Fără concurență" (2000), cu care manelele au explodat în mainstream. Deja, în această piesă, universul capitalist al manelelor se precizează, anii care vor urma adâncindu-l: protagonistul are „afaceri" și potență financiară, pe care o demonstrează prin etalarea unor simboluri ale prosperității („Mercedes") și prin consum ostentativ („aruncă cu banii"). În jungla concurențială a capitalismului, protagonistul este obligatoriu cel mai tare („știu că nu am adversar"). Invidia și dușmanii care însoțesc bogăția sunt, de asemenea, deja prezenți („se oftică toți dușmanii").

Manelele, marginalizate de toate elitele

După o perioadă de acceptabilitate socială (2000-2002), în care pe posturile de radio și pe canalul Atomic TV puteau fi auzite manelele lui Costi Ioniță și Adrian, LA („Ochii tăi"), Minodora la maxim („Întoarce-te-n viața mea"), Sweet Kiss („Alin, Alin"), Sing Sing BB („Auleu inima mea"), Cristina Rus („Inima mea bate"), Bairam cu „Aladin" (cu celebrul refren „Eu sunt Aladin, Aladin,/Hai, fetițo, freacă lampa mea puțin"), manelele au devenit protagonistele unor dezbateri care, finalmente, le-au exclus de pe canalele media publice (unde sunt în continuare interzise), radiourile FM și televiziunile cu pretenții: ele au fost acuzate de kitsch, în primul rând, apoi de vulgaritate, primitivism, incultură și promovare de false valori. Practic, manelele n-au avut nicio șansă să devină parte integrantă a discursului „cultural", iritând toate taberele – i-au iritat atât pe continuatorii moderați ai național-comunismului, care au perpetuat clișeele purismului arhaizant cu iz de Tezaur Folcloric și au văzut în manele surse de „poluare" culturală (purtătorul acestui punct de vedere s-a făcut la început George Pruteanu, continuat de campanii gen Mișcarea de Rezistență, găzduită de Jurnalul Național), cât și elitele anticomuniste, care, orbite de imaginea mincinoasă a Micului Paris interbelic și de splendoarea unei aristocrații interbelice inexistente, vedeau în manele o sursă de prostie agresivă și periculoasă, „manelizarea" (cum

a definit-o Gabriel Liiceanu) dăunând occidentalizării țării. În fine, manelele ar fi trebuit apărate măcar de elitele rome – dar nici acestea nu au reacționat, păstrând o tăcere jenată și preferând să se lase reprezentate de cultura de muzeu a muzicii lăutărești, în locul unui fenomen viu, contemporan – dar pe care, probabil, la fel ca elitele românești, nu-l puteau accepta.

Hip-hopul, apărat de elitele progresiste ale momentului

Un alt fenomen, cel al hip-hopului românesc, a fost de asemenea (și cam în aceeași perioadă) protagonistul unor dezbateri care au încercat să-l excludă de pe canalelele media importante, în principal din cauza cuvintelor vulgare care apăreau în versurile unor formații ca BUG Mafia, Paraziții, La Familia. Cum acuzele au venit dinspre tabăra conservatoare, toți cei care se simțeau destupați și tineri în spirit s-au simțit datori să sară în apărarea lor (formatori de opinie ca Andrei Gheorghe, scriitori ca Alexandru Vakulovski, revista *Dilema* și foarte-foarte mulți alții – e atât de confortabil intelectual să aperi cauze deja girate de Occident). By the way, în manele NU apar cuvinte vulgare, pentru că maneaua e un gen „de petrecere" care se ascultă în prezența doamnelor, domnișoarelor și copiilor, iar lucrurile deocheate sunt spuse eufemistic: nici cel mai hardcore dintre maneliști, Romeo Fantastick regele sexului, nu le folosește.

De ce hip-hopul – da, și manelele – nu

Până prin 2005, nimeni nu a stat să se gândească la similaritățile tematice izbitor de evidente dintre hip-hop și manele, venite din originea lor comună, de muzici ale ghetoului: standardul de cool îl face și-ntr-o parte, și-ntr-alta, smecherul, băiatul inteligent și lunecos care învârte afaceri la limita legii; la fel ca în manele, și în hip-hop protagonistul vrea pizde mișto, mașini tari, practicând același consumism de show off. Tot așa, e la fel de egolatru, la fel exaltă puterea, la fel crede că cel mai important e să „get rich or die trying", e la fel de machist și „mafiot" ca eroul manelelor; cât despre spațiul economic de joc – e de asemenea gri, ambiguu.

Și totuși, în pofida similarităților, unul din curente a fost acceptat în circuitul cultural oficial, celălalt – nu. De ce: hip-hopul, ca produs de import occidental, beneficia de o aură cool, pe care manelele, ca fenomen „născut și crescut" aici, nu o aveau; hip-hopul suna american și global village, manelele-local și etno, un fel de folclor dubios pe instrumentație electronică demodată; hip-hopul era considerat subversiv și underground, manelele-conformiste și pop („Romani pop" sunt ele definite în literatura de specialitate); hip-hopul părea rebel și progresist (vorbea despre droguri, cenzură), manelele-conservatoare (alcool și familie nu sună tocmai interesant pentru un tânăr destupat); hip-hopul, ca produs de import venit dintr-un spațiu cu ceva cultură politico-economică și cu oameni mai conștienți de propriile drepturi, juca pe mesaj, atitudine și implicare socială, manelele, care creditau în mod naiv și cu distorsiuni estice visul american, nu. Eroul din hip-hop este un cool kid, „băiețașul de cartier", care, în spiritul subculturilor din anii '60, nu se însoară (deși are „femeie"/ relație stabilă) și nu îmbătrânește, protagonistul din manele e un bărbat matur și însurat, mort după nevasta și copiii lui, conștient că tinerețea se duce și „ne așteaptă o groapă rece"; hip-hopul, în spiritul acelorași subculturi din anii '60, punea în scenă un conflict între generații din perspectiva unui cool kid („Că sunt șmecher de bani gata,/ Nu muncesc la fel ca tata" – Paranghelia, „Nu muncesc la fel ca tata"), manelele – nu, întrucât modelul de om e aici adultul cu nevastă și copii; hip-hoperul pozează în marginal și „dubios", „băiat rău", manelistul – nu, pentru că, fiind adult, ține la credibilitatea normalității și la fațada ipocrită a onorabilității și, în consecință, vrea să apară ca un român sănătos, parte a plictisitoarei majorității.

Consecința acestor factori a fost că hip-hopul, care nu reprezenta pe nimeni (decât marginalitatea discutabilă a puștilor și studenților), a trecut bariera oprobriului elitelor, iar manelele, care se bucurau de o reprezentativitate reală, impunându-se rapid ca muzică a celor mai puțin educați, nu.

La început, manelele și hop-hopul au mers împreună

Înainte să fie stigmatizate, întâlnirile dintre hip-hop și manele au fost fructuoase și au condus la realizări foarte interesante – cum ar fi colaborările dintre cea mai importantă trupă de etnohip-hop românesc, Gashka, și Adrian Copilul Minune („Hai, tu, vino la mine", „Regele pleacă") sau Brandy („Țigănie", „Vorbește lumea"), precum și splendida „Vine poliția" a celor de la Verdikt, fără discuție, una din cele mai puternice piese ale undergroundului românesc. Însoțită de un fundal ritmic lent și depresiv, piesa preia tonul de lamentație al manelelor „de insecuritate", prin vocea unui manelist care joacă personajul unui bișnițar de valută („Vine poliția și-mi ia toată marfa,/ Și-mi ia dolarii și mărcile,/ Ca să-mi facă negre zilele"). Lamentația din refren e contrapusă, în pasajele recitate, unei filozofii eroice și devoalate despre ce înseamnă puterea banului, într-o lume complet nesigură și fără solidarități („Plăcerea banului îți fierbe acum în sânge,/ Nu-ți pasă de nimic, dar pentru bani ai plânge./ Totul e înșelător./ Toți pe tine./ Nu mai ține,/ Nu mai suporta./ Toți vor să te înțepe,/ Dar e clar: oamenii au multe fețe./ Tu, șmenar, ai banu-n buzunar./ Te cunosc, asta ești: un bișnițar"). Cele două curente, în virtutea afinităților tematice, păreau făcute să meargă împreună, condițiile pentru experimente, fuziuni și clash-uri păreau îndeplinite: manelele ar fi putut, de exemplu, să vină cu glamul modului de viață îndestulat, manelele cu discursul devoalat, „pe față", despre ce înseamnă duritatea vieții în întunecata tranziție. Nu s-a întâmplat asta.

De ce manelele și hip-hopul n-au mai mers împreună

Hip-hopul „s-a spălat" și s-a îndepărtat de ritmurile de manele preferate de băieții din cartiere, devenind muzică de centru, iar în partea cealaltă, hip-hopul din manele a rămas ca element pur decorativ, prin voci ca duetul Play AJ, care îi acompania, prin pasaje recitate, pe soliști, dar fără să aducă un contrapunct real la mesajul glam al manelelor. E o iluzie că manelele ar fi sincere, nu sunt sincere, sunt într-un sens ipocrite, așa cum e viața însăși; ce se ia drept sinceritate

este, de fapt, ingenuitate; nu există în ele intenția de a ridica vălul despre lucruri și a le prezenta în lumina lor crudă, nu există acel „tre' să spun" al hip-hopului. Hip-hopul este într-un sens idealist, romantic, cu pretenția lui la sinceritate totală – în viață, oamenii nu au nevoie de sinceritate totală, iar manelele nu fac excepție de la asta, dând o versiune a lumii care să-i asigure, primordial, coeziunea morală, aparența ei necesară de moralitate. Iar aparența asta de moralitate afirmă unele lucruri, dar trece sub tăcere altele sau doar le sugerează „obraznic", fără să le devoaleze dedesubturile dubioase: „Multă lume, când mă vede/ Cum fac banii, nu mă crede./ Zice că-i vreo șmecherie/ Sau vreun tun la loterie.// Cum fac banii e secret,/ Poate-i fac pe internet/ Ori îi fac la imprimantă,/ Că-mi vin banii ca pe bandă" (Florin Salam – „Iar am pus-o"). Nu există mitologie a revoltei și schimbării în manele, ci doar o filozofie a „descurcării" într-o lume care, așa „rea", ostilă cum e, nu poate fi schimbată, ci doar pusă să lucreze în favoarea ta, dacă ești „șmecher", inteligent. Dincolo de excepția Gashka, încercările ulterioare în zona etnohip-hopului nu s-au bucurat de audiență, așa cum s-a văzut din deja citata piesă a celor de la Paranghelia („Nu muncesc la fel ca tata"), care n-a prins la publicul de manele; orchestrația era prea americanizată (cu un negativ de la 50cent), iar la nivel tematic, lucrurile erau spuse prea pe față; versuri ca „Trimit fetele afară/ și băieți la prăduială.// Banii frumoși se fac cu fete,/ Trimite-le afară fără sentimente.// Banii trec din mână-n mână,/ Iar femeile din pulă-n pulă", treceau mult dincolo de limitele decenței maneliste. Gashka a respectat pudorile și idiosincraziile genului, intervenind doar la nivel muzical.

Subversivitatea manelelor

Cu toate astea, sau poate tocmai de aceea, pentru că au avut puterea de a rămâne consecvente/de a adânci universul de discurs afirmat la început, la ora actuală, manelele sună mai subversiv decât leșinatul/intelectualizatul hip-hop românesc al momentului. Ele au un fel de încremenire în universul de libertate individuală extremă și de insecuritate la fel de mare al atât de anarhistului deceniu nouă, chiar și acum când cadrul social a început să se schimbe, să se umple cu resurse și să capete, în fine, atât de doritele contururi occidentale,

i.e. „urbane". E drept, în manele nu există protest social și rebeliune, ca în hip-hop, dar maneliștilor li se rupe de „civilizare" și alte obsesii locale – ce-i interesează din Occident e că acolo sunt bani, foarte mulți bani: „Se-ntorc în țară/ Șmecherii iară./ S-a-ntors în România/ Toată șmecheria,/ Lire sterline/ Și limuzine,/ Uite, uite, valuta/ Trece granița,// Asta facem când pe bani ni se pune pata,/ Mergem dincolo și dăm câte-un tun și gata" (Florin Minune – „Au pus-o românii"). Fapt cu atât mai valabil cu cât, după deschiderea granițelor, maneliștii au perceput Occidentul ca o alteritate ostilă, un spațiu alienant la care nu s-au putut adapta, fără nicio legătură cu paradisul identitar promis: „Am gustat străinătatea./ E mai amară ca moartea./ Să fii pe acolo străin,/ Să n-ai milă nici sprijin" (Robert Calotă – „Afară e viața grea"). De ce ai nutri sentimente de afecțiune față de matca civilizatoare a Occidentului, de vreme ce nu te simți bine acolo? La timpul prezent, e mai practic să o vezi ca o vacă de muls. Poate că pe undeva și noi, ca artiști urbani, la fel o vedem, un fel de „hai să le facem jocurile corecte politic, ca să ne putem plimba pe bursele și stipendiile lor prin toată lumea". Diferența, dacă într-adevăr așa stau lucrurile, e că noi ne jenăm s-o recunoaștem – fiindcă nouă, ca tineri cetățeni ai satului global, trebuie să ne placă între cei din Occident, trebuie să ne simțim ca peștele în apă în valorile lor. Manelele nu, și de-asta sunt subversive.

Parazitii case

După cum observa Bogdan Perdivară, pe albumul „Nicio problemă" (1999), Parazitii au un vers care relevă că cele două curente, la începuturi, nu stăteau nicidecum în opoziție – „băieții mei ascultă hip-hop și manea" („Așa cum vreau"). Dar, după ce Parazitii au fost adoptați ca trupă „paysană" a elitelor, discursul lor a devenit „civilizator" și au început să dea în proști, țărani și manele, muzica „celor fără creier". Sunt albume întregi în care se spune un singur lucru, ce proști sunt proștii, ce țărani sunt țăranii etc. – discursul de băieți macho, care spun pe față lucruri pe care intelectualii subțiri (obligați, în virtutea rolului lor civilizator, să joace după regulile toleranței occidentale) nu le puteau spune – decât așa, subtil, în aluzii condescendente și relaxate (care au făcut și încă mai fac tonul general al revistei

Dilema). E drept, băieții erau cam „cocalari”, dar, în calitatea lor de „cocalari”, au înțeles scopul nobil al mesajului civilizator și, pornind de aici, aveau puterea să-l impună oarecum dinăuntru ca pe un cal troian, i.e. „obraznic” și cu „coaie”. Totul ar fi fost frumos dacă, în calitatea lor de cocalari „nobili”, civilizatori, Paraziții s-ar fi oprit aici – dar băieții, care aveau o misiune și un mesaj de transmis, n-au făcut-o și au ținut să meargă până la capăt. Prin urmare, ca intelectuali, ne-am râs în barbă când Paraziții, în calitatea lor de igienizatori ai obscenității spațiului public, s-au luat de „proști”, am continuat să râdem discret când au dat în cocalarii „răi”, ne-am făcut cu ochiul când au făcut praf maneliștii – dar ce ne facem cu ei când încep să râdă de „ciorile” care le cântă? Eee, aici începem să avem o problemă. Cam asta ar fi morala afacerii Paraziții – tăcerile jenante din sală.

De ce avem boală pe maneliști. Un prim răspuns

Evoluția cazului Paraziții dă naștere la niște întrebări suplimentare – nu cumva dăm în maneliști fiindcă știm că nu mai e OK să dăm în „țigani”, pe care, dincolo de romanțe burgheze gen „Șatra” lui Loteanu, nu am făcut efortul să-i înțelegem aici și acum, adică în (câteva din) ipostazele lor contemporane? Că nu de „cocalari” și maneliști ne simțim, de fapt, amenințați, ci – în calitate de țară cu probabil cel mai mare număr de romi din lume – de „țiganii” zilelor noastre și de o filozofie de viață foarte contemporană, expusă în muzica lor recentă! Să nu uităm că, în timpul socialismului, romii – spre deosebire de maghiari, sași etc. – nu au fost recunoscuți ca etnie în scriptele oficiale și că, deși foarte prezenți, nu au avut dreptul la o identitate „oficială”. Poate că de-asta detestăm manelele, fiindcă ne sunt atât de intim diferite în freak-ul lor gipsy pe care nu am încercat, atât în trecut, cât și în prezent, să-l înțelegem, încât succesul lor uriaș ne-a prins pe nepregătite și ne-a făcut, cum spune antropologul maghiar Gergo Pulay (via Lucian Boia), să ne simțim amenințați ca „o cetate sub asediu”. Însă, judecând după același succes al genului la majoritarii români, nu mai e deloc clar cât de rome și de specifice sunt aceste valori recente promovate de manele, valori pe care, „pe la

spate, pe la spate", le-au îmbrățișat cu delicii maxime și majoritarii – semn că „vinovatele" oglindiri reciproce sunt o realitate incontestabilă, în care, parafrazând o vorbă mult vehiculată în cercurile subțiri, „nu se mai știe cine-o dă și cine-o primește".

Similarități între România și Bulgaria

Marginalizarea manelelor de către elite nu este o particularitate românească – este, de asemenea, reacția cu care a fost întâmpinată chalga, versiunea bulgărească a manelelor. Tot așa, s-a vorbit de kitsch, vulgaritate, incultură; diferența e că în Bulgaria au existat voci din mediul elitelor care, fără să se dea în vânt după chalga, s-au aplecat fără prejudecăți asupra fenomenului (cum e Maria Statelova, cu „The seven sins of chalga"). Cercetătoarea vorbește despre un „complex balcanic", în care moștenirea culturală turcească devine „partea de umbră" negată, blamată și refulată, frâna majoră în calea occidentalizării – de care trebuie să faci orice ca să scapi: chalga este văzută ca una din expresiile acestei moșteniri „otomane" rușinoase, care trage în jos în drumul spre emancipare. Nu altfel au stat lucrurile în cazul receptării manelelor, cu câteva diferențe ținând de specificul contextului intelectual românesc. Spun asta pentru că, după 2000, când fantomele „neocomunismului" și ale „vechilor structuri" s-au estompat în discursul inerțios al elitei, s-au putut vedea, în fine, adevăratele probleme ale societății – anarhia inerentă schimbării de sistem, agravată de politicile timide ale unui stat slab, fără autoritate, corupția generalizată și lipsa de reguli ale jocurilor economice.

Substituirea „lichelei" neocomuniste cu „mitocanul" capitalismului sălbatic

Când Gabriel Liiceanu vorbea despre manelizarea societății, probabil, într-un fel confuz, asta avea în vedere. Din perspectiva occidentalizării, problema a fost identificată corect – unde s-a greșit când s-a operat o substituție nefastă: dușmanul proletar/securist/neocomunist a fost înlocuit cu altul – nesimțitul/mitocanul/necivilizatul, o chestie cu granițe extrem de fluide căreia finalmente i s-a spus coca-

lar, un fel de om recent al „capitalismului de mahala", fără scrupule și needucat. În acest punct, intervin manelele – fiindcă „cocalarul" a fost identificat prin acest gen muzical, pe care, de pildă, adolescentul sărac din Ferentari îl ascultă la difuzorul mobilului în tramvai, iar adultul îl lasă să bubuie din mașina lui străină; manelele, s-a spus, îi exprimă filozofia de viață – ceea ce e, iarăși, adevărat (însă spațiul nu-mi permite să fac demonstrația aici). Dar nu rezolvi nimic spunându-i unui om needucat că e „prost" sau, mai aberant, acuzându-l că e needucat și că muzica/valorile lui („tabloide" sau „de mahala") sunt greșite. E ceva fundamental distorsionant în abordarea asta, în a refuza oripilat orice formă de identificare și empatie cu problemele lui. În plus, mai e ceva suspect în povestea asta – înțeleg că mizeriile comunismului nu te-au atins, deși te-ai născut și te-ai maturizat în interiorul lui; dar, chiar așa, nici „mahalaua" tranziției să nu fi lăsat nicio urmă asupra ta? Cum se poate să traversezi neatins și pur două realități lungi și late și să te formezi doar pe chestii cărora nu le-ai fost martor (trecutul interbelic sau o „Europă civilizată" aflată la peste 1000 de kilometri distantă? Bizar, în orice caz.

Unde sunt cocalare elitele anticomuniste

E foarte simplu să arăți cu degetul și să decretezi cu o figură tragică: „manelizare" și apoi să ridici geamul BMW-ului de cinci stele Siegfried și să te retragi într-o tăcere îndurerată, spunându-le prietenilor tăi: „câți mitocani în jur, România nu ne merită. Noi suntem o insulă de normalitate într-o mahala balcanică". Poate pe undeva și tu ești cam cocalar, când afirmi asta – maneliștii, de pildă, se percep ca invariabil buni, în raport cu lumea care-i „rea" sau prietenii care-s „perverși". Și în cazul elitelor, „lichelele", mitocanii au fost întotdeauna ceilalți, la fel cum pentru manelist „perversul" cu două fețe, „șarpele" cu chip de om e întotdeauna în afară. Nu spun însă că elitele sunt vinovate pentru ceea ce finalmente a atomizat peisajul social în România, provocând o ruptură masivă între clase (manifestată prin disprețul celor educați împotriva celor mai puțin educați, „refractari" la occidentalizare), spun doar că nu și-au făcut datoria ca elite – identificând cauza problemei și ieșind din cercul ei. În fapt, elita s-a lăsat manipulată de același complex de subdezvoltare care

îl bântuia și pe „cocalarul” rușinat de sărăcia în care trăiește, și pe „noul îmbogățit”, ofticat pe vecinul mai avut: în timp ce maneliștii și-au rezolvat complexul imaginându-se bogați sau etalând o bogăție mai mare decât cea reală, elita a făcut-o izolându-se de „pulime” și imaginându-se diferită de omul de rând, alcătuită din altă substanță: ea a fost dintotdeauna „europeană”, s-a născut cu calitatea asta, moștenind un București interbelic european evident fantasmagoric, ale cărui figuri tutelare au fost Alexandru Paleologu, Neagu Djuvara și alti „boieri” care au scăpat de flagelul îmbogățirii recente și al necivilizației „de mahala”, de ghetou.

Cum s-a ajuns la ecuația manele = prostie

Ca fan al manelelor, am urmărit, masochist cum tot discursul ăsta îndreptat împotriva celor mai puțin educați a prins tot mai multă substanță socială: rockerii voiau să le rupă capul maneliștilor, prin comentarii absolut odioase în subsolul pieselor de pe youtube, în care rasismul și elitismul dedigerat, cumulate, au generat adevărate cocktailuri molotov de ură (luați orice manea, la întâmplare). Radu Paraschivescu a devenit vânzător de bestselleruri și formator de opinie prin cărți de pseudoeseuri („Ghidul nesimțitului”) în care imita stilul lui Andrei Pleșu (și retorica acră aferentă, dar cu o notă de angajare/sarcasm inabil în plus), șarjând în tușe groase „mitocanul” și „nesimțitul”. O mulțime de bloguri și forumuri au preluat un articol de pop science din *Gândul* în care se spunea că inteligența poate fi influențată de muzică – Mozart crește IQ-ul, în timp ce manelele, care merg pe stimuli primari, îl scad. „Manele” a devenit sinonim cu prostie, ceea ce deja indică o glisare nepermisă de semnificații. În același *Gândul*, editorialistul Lelia Muntean a consacrat două editoriale de un sarcasm discutabil pițipoancei și cocalarului, caricaturizați prin accent țigănesc, „Guță-Vali-Adi: bani, dujmani, lanț la gât, haine de firmă, pileală, gagici, selecauri, celulare, pumnii mei minte nu are, jmekerie”. Un clip de-al lui Sorinel Copilul de Aur, „La culcare, noapte bună”, filmat în clădirea Operei Române, a stârnit în ianuarie 2008 un scandal enorm în presă, folosirea așezământului

cultural fiind „considerată în toate mediile, nepotrivită și o ofensă adusă prestigiului artistic al instituției”, stârnind reacția furibundă a ministrului Iorgulescu și a inepuizabilului George Pruteanu. „Atlasul de mitocănie urbană”, un volum ilustrat, prefațat de regretatul Neagu Djuvara, a încercat să inventarieze, în limbaj „subversiv” de zoologie aplicată, tipologiile cocalarului; volumul a avut un succes imens. Vară-mea m-a sunat din Sibiu să-mi spună ce carte mișto e și ne-a-pă-rat să mi-o cumpăr; e așa de confortabil să vezi cocalarul doar în celălalt – și așa un exercițiu de automăgulire să te vezi diferit de „pulimea” (cuvânt din undergroundul anilor ’90 al elitei) care se expune la mall – de parcă tu, urbanul din clasa de mijloc, nu te arunci ca nehalitul când dai de superoferte la Viena, de parcă tu, hipsterul patetic de OTA, nu vrei să epatezi cu țoalele alternative care ți-au mâncat o jumătate de salariu („Oamenii de aici sunt la fel ca la München, uneori chiar mai fancy și mai cu gust decât acolo”, spunea prin 2005 patronul localului OTA). E drept, vară-mea, la fel ca hipsterul de OTA, nu a fost vreodată fan de manele – e, în schimb, fan de house. Dar houserii, în mediile gen OTA, au ajuns de asemenea să fie asimilați cu „cocalarii de Bamboo” sau „de Dorobanți”; despre rockerii old school se spune de la jumătatea deceniului că sunt „mai cocalari”. În România, orice salt de statut, orice proiect de emancipare personală trece printr-un stagiu intens de ură de sine, proiectată obligatoriu în afară, asupra entității misterioase numite cocalar.

Noile elite de stânga, clone mai subtile ale vechilor elite anticomuniste

Să nu ne amăgim: noile elite, autodeclarate de stânga, sunt doar niște clone mai subtile ale vechilor elite. OK, nu mai vorbesc de București ca de Micul Paris, ci, pornind de la un articol apărut pe un blog de travelling al NY Times ca de Noul Berlin – dar, chiar pornind de aici, e clar că complexul de subdezvoltare îi bântuie și pe ei. Maneliștii achiziționează haine de firmă, pizde mișto și mobile scumpe ca să-l rezolve – noile elite consumă mentalități recente și gadgeturi tehnologice de ultimă oră ca să scape de el: macintosh-uri, vegetaria-

nism, ecologie, clubbing de avangardă, activisme. Or, e clar că manelele, cu nota lor jalnică de prosperitate constituită din termopane albe și laminat de plastic, nu au ce căuta în ecuația asta; și-ar găsi locul, probabil, dacă maneliștii s-ar lăsa băgați în clișeul bieților romi care trebuie ajutați, al dezadaptării și restul – pe scurt, dacă ar intra în clișeul săracului dezadaptat și deci inofensiv, aflat într-o poziție de inferioritate imposibil de depășit; însă maneliștii se încăpățânează să practice o retorică a parvenitismului cu iz „balcanic", să facă apologia banilor și a puterii afirmate agresiv – pe scurt, să fie „cocalari".

Cultura urbană nu vrea să fie cool balcanic, vrea să fie copia adibas a Berlinului

E clar că șansa Bucureștiului de a se impune cultural e aceea de cool balcanic și nu de copie adibas a Berlinului – că manelele, promovate, ar avea infinit mai multe șanse să facă o scenă alternativă convingătoare decât minimalul sau mai știu eu ce contrafacere occidentală de maxim rafinament. La nivel de discurs, mai nou toată lumea subțire a noii generații e de acord că manelele sunt OK – dar de fapt nimeni, nici chiar DJ Vasile, cel mai cunoscut nume pe scena de balcanic cool, nu mișcă un deget să le promoveze; lăutăreasca da, jos pălăria – manele parcă mai bine nu. În toamna lui 2009, am încercat să dau un party de manele și balcanic cool – am fost refuzat de OTA, MNAC, Traian 42; OK, un răspuns ar fi că cine e și pulică ăsta de-și imaginează că poate să dea party la noi. Până la urmă, am ajuns în El Comandante (un local mai mainstream, cu același touch închipuit de stânga – Che Guevara), sugerând că s-ar putea să pun și ceva manele; când asta s-a întâmplat, mi-au închis party-ul, deși era ascuns la 30 de metri sub pământ și doar invitații mei erau martori la ce se-ntâmplă („clubul nu vrea să-și asocieze numele cu manelele", mi s-a explicat). Cel mai distractiv a fost pe 1 decembrie a.c. la un party „conspirativ" de strângere de fonduri pentru Cauza Verde, cu parola „mișcarea verzilor". În spiritul curcubeului toleranței, party-ul avea și un mic concept – fiecare să vină de acasă cu o piesă de suflet pe care să o playeze la chef (preferabil din zona gipsy, raggae și

încă ceva). „Chiar orice?”, am întrebat pe facebook, „sigur – doar să nu aibă mesaj fascist”, mi-a răspuns convinsă celula organizatorică. Participanții, vizibil intelectuali, nu prea arătau a oameni de pe care să scoți bani – au tras de-o bere și la 11 s-au cărat să prindă metroul. Dar asta nu era treaba mea; am băut, m-am distrat, a fost minunat – și când, deja beat și cu chef, am dat să-mi pun maneaua, DJ-ul mi-a zis să nu fiu „țigan” și să nu-l mai hărțuiesc, „e party-ul meu, m-am chinuit să adun lume, de ce mi-l strici?”, a suspinat el rugător.

Stânga verde nu vrea manele

Până în 2005, urbanii erau antimanele pe față – după aceea, pentru că au virat spre stânga de fitze, au dat-o din ce în ce mai subtilă și mai ambiguă; ceva îmi spune că conotațiile negative asociate cuvântului cocalar (la origine un subgrup de romi, cum sunt căldărarii, ursarii etc.) reprezintă opera urbanilor. Rețin miștourile nesfârșite, materializate într-un șuvoi gâlgâitor de parodii „urbane”, făcute asupra unui amărât care a postat pe youtube un clip în care, ofticat, voia să le demonstreze „dușmanilor”/prietenilor răuvoitori din țară că o duce bine în Spania, lăudându-se cu un „Audi A Seiz cu climă bizonică” („o, dar ce este aceasta?… incredibil, un Audi A Seiz… dar cine este proprietarul, ale cui sunt actele mașinii?, ia să vedem…”). Clipul e celebru, a făcut furori între destupații români, care, cum am spus, au consacrat nenumărate parodii filmulețului; ce mi se pare de o supremă „mitocănie” e ca tu, om deștept și cu școală, să-ți bați joc de un om mai puțin educat, pe scurt, să faci mișto narcisist de „proști” ca, printr-un efect întors, să scoti în evidență ce spiritual și inteligent ești. Opoziția, pentru noua inteligenție, s-a făcut (cam până prin 2008) între o proaspătă clasă de mijloc, „urbanizată” și fără „sechelele comuniste ale vechilor generații”, și cocalari, mai exact între minciunica autoflatantă a unei tinere clase de mijloc „occidentalizate”, „agresată” de o masă aculturată de brute semirurale – după cum s-a văzut din campania „Români, să dăm Mozart la tot cartieru’!”, din 2006, în care un grup de activiști urbani hâtri din Timișoara a încercat să răspundă cu aceeași monedă cocalarilor care își ascultau manelele la sonor maxim. Omagiu (în 2005 sau 2006), revista de vitrină a culturii urbane grupate în jurul Muzeului Național de Artă

Contemporană, cel care se desparte râzând postmodern și relaxat de trecutul comunist, a bătut și el pula finuț de cocalari, într-un articol-pictorial făcut pe litoral, în care aceștia apăreau ca „nouveau riche", fiind caricaturizați prin celebrele lanțuri de aur, ceafă groasă etc. În avangarda retoricii care caricaturiza cocalarii a fost, în 2005, un site foarte cool & urban, www.gigel.org, cu miștouri relaxate & finuțe; ulterior, a apărut „cocalari și printzese" (http://cocalari.com/), care era tot așa pe o notă de-asta de mișto mai light, dar cu o notă de sarcasm în plus; apoi ideea a disimilat în mainstream prin site-ul www.pitzipoanca.org – și, când ideea a ajuns pe mâna *Jurnalului Național*, s-a mai văzut doar ura. www.metropotam.com, un site de evenimente cool și life style urban (mottoul lor e „urbanizează-te"), a ajuns cam la spartul târgului, dar tot nu s-a putut abține să nu consacre, în mai 2008, o pereche de articole tipologiei cocalarului și pițipoancei, relativ moderate ca ton (tema vindea, chiar dacă începea să fie clar că nu e chiar OK din punctul de vedere al eticii urbane să o mai exploatezi). O capodoperă târzie de wannabe și de luciditate închipuită este o scrisoare deschisă adresată, în iulie 2010, de echipa de artiști tineri ai Bucharest Bienale (codirectorul Răzvan Ion, Eugen Rădescu și alții) ministrului Culturii cu ocazia tăierii unei părți din stipendiile pentru arta contemporană, „o decizie politică amputată moral și demnă de dispreț"; retorica, de un sarcasm scăpat de sub control, este delicios de grandomană („organizația noastră, considerată una din cele mai importante din Europa, în zona de artă contemporană"), un fel de turbo Liiceanu (i.e. de cocalarism care nu-și vede bârna din ochi), cu aceleași obsesii elitiste de cetate sub asediu, amenințată de „promovarea non-valorilor și manelizarea tuturor actelor de creație responsabile".

Manelele, în pierdere de audiență

Ei bine, se pare că, în fine, stigmatizarea manelelor a început să dea rezultate. Mai nou, băieții din Ferentari se uită urât la tine dacă le spui maneliști, insistând că ei preferă muzica lăutărească și că manelele sunt „așa, doar de bairam". Cel mai respectat lăutar de manele, Florin Salam, nu mai vrea să fie numit manelist, iar Dan Bursuc, creierul industriei muzicale rome, vrea ca de acum înainte manelele

să fie numite muzică de petrecere și, ascultând de cei care consideră versurile pieselor de gen „jalnice", inculte și vulgare, declară că s-a orientat spre poeți profesioniști, „oameni de specialitate" ca Vadim Tudor. Un poster cu Lele, ultima descoperire a lui Bursuc, îl arată pe băiețel citind dintr-o carte a bardului, cu cotul sprijinit pe tomuri ale acestuia (printre care și „Europa creștină"). Însă ceva – cum ar fi, de exemplu, referința la Obama, în piesa titulară a albumului („Muzica în sânge") – îmi spune că Dan Bursuc, unul din cei mai inteligenți oameni din showbizul românesc, doar joacă sarcastic umilința, ca să provoace și să obțină atenția mass-mediei, i.e, publicitate pe gratis pentru albumul ultimei sale descoperiri (un fel de „OK, atâta mi-ați repetat că manelele-s cretine, că am ajuns să vă cred; preferați atunci să mă îndrept spre un om de cultură adevărat, cu poezii fără vorbe proaste, așa cum e domnul Vadim"?). Nu s-ar putea spune însă că, pe undeva, nu am merita această reacție, diabolic de bine țintită, a producătorului.

În fapt, toate aceste reacții venite din interior dau seama despre debutul unei crize a industriei muzicale a manelelor. Deși au făcut mult timp mainstreamul, manelele se află în pierdere de public, tot mai multă lume tânără orientându-se spre house, gen care a detronat manelele de pe poziția 1 a audienței muzicale, în rândul tinerilor. Sau poate că procesul, cu sau fără izolarea manelelor, e oricum inevitabil, întrucât lumea tânără se americanizează prin forța lucrurilor. Încercarea de a ține pasul cu timpurile forțează genul să se americanizeze și să se „reformeze" dinăuntru – o parte din manele au început să sune mai dance, house, raggae(ton), raggae dub, r&b, funk, world music (gen Bregović) și mai ales europop (gen Eurovision) etc. Genul, așa cum a fost el definit muzical în anii '90-2000, pare să intre în disoluție.

Excepțiile

Singurul reprezentant al elitei care a încercat să spargă cercul închis al stereotipurilor asociate manelelor a fost antropologul Vintilă Mihăilescu. Articolele, cu rol de pionierat în domeniu, evită tonul condescendent al revistei unde au apărut (*Dilema*), tratând manelele cu seriozitate. O acțiune cu iz activist a fost făcută, în 2005, de neobositul Cristi Neagoe, care, în două numere consecutive ale *Suplimen-*

tului de Cultură (aici și aici), a făcut un dosar în care a adunat opinii manele-friendly, aparținând unor intelectuali ca Andrei Oișteanu, Florin Dumitrescu, Cosmin Manolache, Bogdan Perdivară și alții. Cea mai serioasă aprofundare publică a fenomenului a fost făcută la Muzeul Țăranului Român anul trecut, în cadrul Conferințelor de la Șosea, printr-o discuție la care au participat antropologi, etnomuzicologi, istorici și antropologi; dezbaterea a așezat, în fine, într-un cadru academic discuția despre manele. Însă la MTR între timp s-a schimbat echipa managerială și au intrat alte proiecte pe rol. La sfârșitul anului trecut, Centrul Național al Dansului a găzduit un party cu manele, făcut de lăutari din Ferentari – cu un succes neașteptat în rândul hipsterimii. Party-ul a fost susținut de un tânăr ong rom fără prejudecăți, Rețeaua Națională a Tinerilor Romi http://rntr.comli.com/, semn că lucrurile, în rândul noilor elite rome, se schimbă. Însă CNDB se află la un pas de a rămâne pe drumuri, în urma lucrărilor de reconsolidare a clădirii Teatrului Național. Vestea bună e că Cristi Neagoe n-a făcut încă cancer.

Exotizarea cocalarului

Și totuși, nu se poate nega ca percepția negativă asupra manelelor nu s-ar mai fi relaxat, cam din 2009 încoace – de fapt s-a relaxat „panica morală" și mentalitatea de cetate sub asediu vizavi de chestiune (schimbare marcată prin replici ca „nu ascult manele, dar cred că sunt OK", linkuri cu manele amuzante, discuții despre micile exotisme & curiozități ale industriei maneliste etc.). A contribuit la asta atât sentimentul de securitate pe care l-a dat plasa de siguranță a UE, cât și interesul occidentalilor față de manele, care occidentali s-au arătat relativ dezinteresați de ceea ce am încercat să scoatem în față (tradițiile românești, arta adibas a urbanilor gen poneiul roz). În februarie trecut, Sorinel Copilul de Aur a fost protagonistul unui documentar al canalului franco-german Arte, în cadrul celei mai trendy emisiuni a postului, „Yourope". Lele, descoperirea lui Dan Bursuc, a devenit, împreună cu șeful său, protagonistul unui scurt-metraj, „Muzica în sânge" care a fost selecționat la Cannes-ul scurt-metrajelor, Festivalul de la Clermont. Un album de francezi în 1997 cu necunoscutul Nicolae Guță – pe atunci vedetă doar în jurul Petroșaniului – a prins

un prestigios loc 4 într-un top *Le Monde* al celor mai bune albume de world music ale deceniului.

Pornind de aici, presa a început să pună surdină retoricii antimanele, iar urbanii au început să le privească cu ochi mai binevoitori (în special partea mai lăutărească improvizatorică de tip „raggaeton", reprezentată de Florin Salam). La această schimbare a contribuit și faptul că vechea jucărie a clubbingului s-a văzut tot mai puternic concurată de una cu miză etică, a activismelor – ecologiste, în primul rând, dar și prominorități (gay și romi). Succesul recent al party-ului de la CNDB semnalează că manelele au șanse să intre pe orbita unui gen de cool urban – însă, din nou, termenul-cheie nu e cocalar, ci rom. Din păcate, interesul care se profilează-n această zonă nu funcționează prin identificare („ascult manele pentru că am crescut cu ele și mă reprezintă"), ci prin exotizare („mă interesează manelele pentru că sunt rome și deci exotice"). So, what's next? Exotizarea cocalarului?

Suntem epifenomene ale complexului de subdezvoltare

All în all, ce vreau să spun cu articolul ăsta e că pe toți ne bântuie același complex de subdezvoltare de Lume a Treia, că suntem expresii, epifenomene ale aceleiași rușini bazale de care vrem, cu disperare, să scăpăm – doar că-i dăm soluții diferite, în funcție de nivelul de educație și cultura în care ne-am format. Însă nimeni nu găsește curajul de a-l asuma, aruncând tot timpul în afară, asupra celorlalți, chestiile negative de care vrea să scape. Maneliștii îl rezolvă imaginându-se deja bogați sau devenind bogați wannabe – iar datul la gioale, țepele, sunt aruncate asupra „dușmanilor" sau falșilor prieteni; vechile elite l-au rezolvat, întâi, imaginându-se disidenți, în afara jocurilor din sistemul trecut și deci impecabili din punct de vedere etic – și aruncând „sechelele comuniste" asupra „lichelelor" securiste sau activiste de partid, iar ulterior, când capitalismul românesc a luat forma „capitalismului sălbatic", imaginându-se central-europeni, continuatori ai unei tradiții culturale prestigioase ce a luat forma mitului Micului Paris interbelic – și aruncând, în consecință, partea rușinoasă a

lipsei de civilizație asupra „mitocanilor”, noii îmbogățiți sau săracii din mahalale semirurale care, uitându-se la Taraf TV și la vedetele din *Libertatea*, visează la bogăție, în loc să asculte simfonii pe Radio România Muzical. Noii stângiști wannabe îl rezolvă imaginându-se occidentali, sincronizați cu tot ce se întâmplă în avangarda culturii anglo-americane, ca și cum ar fi deja de acolo, și proiectând chestiile uncool asupra cocalarilor; invariabil, comparațiile se fac cu Berlin, Londra, New York, Tokyo în locul comparațiilor de bun-simț făcute cu capitale din proximitatea geografică și economică (Sofia, Zagreb, Budapesta, Istanbul etc.); activismele „tinerei clase de mijloc” nu sunt interesate să afle cum au depășit alte state emergente, cu o istorie asemănătoare, obstacole similare. Impresionanta creștere economică a Turciei (devenită deja a 17-a economie a lumii), care, pe timp de recesiune, a reușit o creștere economică impresionantă de 7%, dublă decât a Germaniei (3%), campioana comunitară a creșterii economice, i-a lăsat rece pe urbani – căci, nu-i așa?, ce anume am putea învăța, noi, snobii occidentalizății, de la o specie și mai „retardă” de cocalari, cu muzici chiar mai proaste decât ale noastre?

Pragmatismul agresiv, realismul blazat și individualismul cinic (care însă nu atinge „realitatea ultimă” a familiei) ale cocalarilor români au devenit uncool în mediile urbane fiindcă ne amintesc ceea ce suntem cu adevărat și de unde venim, că suntem calici din Est intrați de curând pe o curbă emergentă și, prin urmare, o țară încă low budget, care nu-și permite activisme ecologiste pe picior mare, automobile pe curent, mâncare bio, acțiuni caritabile făcute la mama dracului în Antilele Olandeze. Disparitățile sat-oraș, carențele învățământului rural, abandonul școlar, lipsa infrastructurii, noul cod al muncii și mai ales migrația economică a românilor care în cele mai multe cazuri se duc afară la slujbe mult sub calificarea lor reală etc., toate astea sunt neesențiale, e mai important să iei atitudine față de dispariția micilor plantații de cafea din Antilele Olandeze, să sabotezi Nestle și Mc Donald’s, să faci duminica tururi ecocicliste. Agenda activistă a clasei de mijloc românești contează mai mult prin efectul ei terapeutic și sentimentul estetic de occidental decât prin rezultate practice.

Însă, indiferent ce am vrea, inhibați ca țăranul în casa boierului, să demonstrăm, nu urbanii plecați în excursii psihedelice la Berlin sau falangele emigrante de doctori și informaticieni din Canada se văd ca imagine a românului tipic, ci „căpșunarii” în trening care ascultă manele și coboară în șlapi din mașini scumpe. Imaginea asta, atât de reală în adevărul ei statistic, s-a lipit în afară ca stereotip despre români și e greu de crezut că ceva ar putea s-o dezlipească curând.

Ceea ce nu e neapărat nedrept. Parvenitismul și reperele valorice occidentale învățate din mers sunt realitatea în care trăim cu toții – inclusiv elitele, chit că nu recunosc; cu toții am ieșit dintr-o țară închistată într-unul din cele mai autiste sisteme socialiste din Est, o țară care, mai mult de un deceniu după căderea comunismului, a fost ținută în carantină de vecinii ei bogați de la Vest – prin urmare, de unde atâta „transparență” și „cultură critic-liberală”? De unde atâta „civilizație urbană”, într-o țară agrară în care orașele au fost populate semnificativ abia cu 30-40 de ani în urmă, de bunicii sau părinții urbanilor de azi? Să nu mai vorbim că și pentru sărac, și pentru bogat acum e mai bine economic și e omenește să vrea mai mulți bani. De asemenea, e de înțeles să vrei să te spargi în bani după ce ai stat peste 20 de ani cu foamea-n gât, tot așa cum nu văd care e problema cu faptul de a fi „îmbogățit recent” – venim dintr-o societate, cea comunistă, în care clasele din interbelic ((oricum fragile și vai de steaua lor) au fost făcute varză și reconfigurate după alte principii, mecanice și mai egalitariste, iar mobilitatea socială de acum, i.e. parvenirea, e un lucru foarte frumos. În plus, nu toți am avut șansa elitelor de a ocupa poziții-cheie în sistem care să ne permită să ne protejăm de insecuritatea oribilă a vieții în deruta tranziției sau să privim superior la cum – după ce s-au deschis granițele Schengen – se chinuie „pulimea” să iasă din rahat, rupându-și spatele în construcții în Spania și Italia ca să își cumpere un Audi cu „climă bizonică” cu care să se laude-n concediile petrecute acasă la țară. E de înțeles să etalezi chestii când atâta vreme ai fost privat de ele, e firesc să fii mai agresiv după ce peste 20 de ani de recesiune ai luptat, închis în ghetoul tău de 23 de milioane de locuitori, să pui mâna pe resurse tot mai limitate, e normal să fii mai sălbatic și „necivilizat” când vreme de zeci de ani te-ai zvârcolit

în mizeria ta de păduche complexat din Estul Sălbatic și nu ți s-a dat voie să-ți atingi fratele „civilizat” din Occident. De asemenea, de ce ți-ar fi rușine că ești șmecher și mai lunecos? La urma urmei, nu e chiar atât de simplu să aderi la etica occidentală a capitalismului – iar șmecheria și tupeul pot fi citite, în aceeași logică liberală occidentală, ca „creativitate” și „determinare”; în plus, nu avem nici banii, nici stabilitatea și nici plasele sociale de siguranță ale altora, iar peste 10 ani de derută, spaime sociale și insecuritate n-au cum să nu lase în urmă o neîncredere bolnăvicioasă în oameni – dar și un cinism în ultimă instanță sănătos. E absurd să te raportezi atât de obsesiv la Bruxelles și la un Occident cu care ai afinități limitate, în loc să te uiți mai atent la state emergente din vecinătate, cum ar fi Turcia, adevărata capitală a regiunii și, pe timp de criză, model de reușită economică – sau, de ce nu?, la Rusia, unde cei pe care noi îi numim „cocalari” sau „noi îmbogățiți” au fost botezați, admirativ, „glamur”.

Suntem cocalari cu toții, ăsta e brandul nostru de țară emergentă, obișnuiți-vă cu ideea.

Cât despre elitele mai vechi și mai noi, vorba unui amic – „unde vă credeți? mai dă-vă și-n pula mea”.

Concluzii

Lucrarea de față este dedicată scenei manelelor, mai exact mesajului și publicului, fără însă a face abstracție de *producția* mesajului, lăutarii care, în interiorul scenei, funcționează ca *trendsetteri.* Ea își delimitează obiectul de cercetare după momentul în care maneaua se transformă în etnopop, adică în anii '80, când lăutarii renunță la o parte din instrumentația acustică în favoarea celei electrice.

Evoluția scenei de manele este marcată de patru etape importante. Între 1985 și 1992 manelele (în fapt o adaptare locală a etnopopului iugoslav), sub titulatura de *muzică orientală/ turcească/ sârbească*, un succes uriaș, care prinde nu doar tineri cu educație sumară, ci și studențimea. Avanscena este dominată de trupe (nu de lăutari), care dau muzicii un iz mai pop. Succesul e datorat discursului ancorat în valori ale prezentului în care oamenii, sub impactul recesiunii economice, nu mai cred în comunism și se orientează spre strategii de supraviețuire. De asemenea, deși cantonată în tematică familială, *muzica orientală* are un impact semnificativ asupra publicului tânăr, care, după dispariția Cenaclului *Flacăra*, a fost lipsit de o scenă care să le exprime cultura specifică.

După 1989, muzica orientală are un succes inerțial un an-doi; subminată de concurența muzicilor anglo-americane net mai seducătoare, își restrânge audiența spre publicul cu educație sumară. În 1992-2000, manelele evoluează *underground*, complet ignorate de media. Acum, manelele sunt dominate de lăutari romi care transformă genul, dându-i o patină mai etno: Dan Armeanca, Vali Vijelie, Adrian Minune, Florin Mitroi. Cum evoluează departe de privirea iscoditoare a mediei, într-un capitalism haotic și complet dereglementat, maneaua

poate să-și construiască dezinhibat universul de discurs, să glorifice informalitatea, bogăția sau sexualitatea, mai ales în subsecțiunea *bagabonțească*. Tot în această perioadă, maneaua pare să devină genul favorit al *șmecherilor*, protagoniștii economiei informale sau ilegale, și al *bagabonților*, tinerii care îi iau pe șmecheri ca model.

Între 2000 și 2008, manelele recapătă o audiență generală, care trece de marginile publicului cu educație sumară intrând în atenția mediei și devenind obiect al unui val de panică morală fără precedent în istoria muzicii românești. Succesul lor se datorează unei operații de lifting, care le face compatibile cu *cultura tinerilor* – mai exact, în 2000, manelele sunt contaminate cu rap și dance. Scena se rupe în două, versiunile live diferind din ce în ce mai mult de cele de studio. În intervalul 2000-2001, la fel ca în perioada de boom de la sfârșitul comunismului, trupele ies în prim-plan, în defavoarea lăutarilor, care recuperează în anii ce vor urma. Audiența depășește în această perioadă granițele publicului needucat, invadând campusurile studențești; pentru 2-3 ani, manelele sunt rulate și în cluburi studențești sau generaliste. Pentru o perioadă, ele ajung în vizorul caselor de producție importante (Cat Music și Media Pro). Vedetele scenei sunt numele de underground din anii '90 – Nicole Guță, Adrian Minune, Vali Vijelie.

Între 2008 și prezent, manelele se re-ghetoizează, dar având de partea lor media tabloidă, care le acordă atenție constantă. În plus, scena are două canale tv dedicate acestui gen muzical, iar casele de producție din interiorul genului se adaptează rapid la *new media*. Pirateria afectează câștigurile industrei, dublând casele de discuri cu agenții de organizare de evenimente: practic, industria se susține în această perioadă din evenimente private, multe din ele de interlopi, din banii gri ai antreprenorilor informali sau clandestini. Scena e dominată acum tot de vechii lăutari, la care se adaugă lăutarii lansați la începutul anilor 2000 (Copilul de Aur, Sorinel Puștiu, Liviu Guță). Florin Salam, vedeta indiscutabilă a scenei, feminizează și metrosexualizează universul manelelor, deplasând accentul de la puterea financiară la aceea a seducției.

Publicul manelelor se percepe ca urban, distanțându-se agresiv de categoria *țăranilor*, ironizați ca rudimentari și prost-crescuți. Există două categorii de fani, unii mai tineri și mai emancipați, atrași

de latura pop și de versiunile de studio ale pieselor, și unii mai conservatori, atrași de latura etno a concertelor; ei formează nucleul dur al fanilor.

Șmecheria și consumul ostentativ sunt cele două mari categorii tematice care separă radical maneaua de genul istoric ce stă la originea lui. Consumul ostentativ nu este doar o caracteristică a publicului de oameni bogați, ci și a publicului sărac. În acest context, invidia dușmanilor primește sens pozitiv întrucât e marcă a succesului. Atât dușmanii, cât și invidia au o funcție de *empowerment* masculin, într-o ecuație în care masculinitatea are nevoie de confruntare și competiție ca să se definească. Dimensiunea de gen e reprezentată prin figuri prototipice: în partea masculină *bagabontul*, prima etapă în formarea unui *șmecher*, în partea feminină *bagaboanta* și *fata cuminte*. Dacă *bagabontul* are parte, în lumea reală, de o imagine relativ binevoitoare, *bagaboanta* e complet descalificată moral, desemnând fata libertină ce poate fi cumpărată. Viziunea are, așadar, parte de accente patriarhale, independența femeii fiind sancționată. Pe de altă parte, emergența unei noi categorii (*fițosul* și *fițoasa*) pune în evidență o emancipare de construcția conservatoare a rolurilor de gen, *fițosul* aducând o versiune metrosexualizată a bărbatului, care împrumută caracteristici tradițional asociate femeii: el își arată superioritatea nu prin posesiuni sau bani, i.e. prin putere, ci prin *stil* – fiind preocupat de modă; șmecheria devine în acest caz seducție prin stil.

Pe de altă parte, șmecheria, ca strategie de viață, generează așteptări negative de la celălalt și deci un grad ridicat de neîncredere socială, ce se exprimă prin paranoia relațională. Șmecheria e desfășurată prin strategii ca *vrăjeala, caterinca, teatrul*, și e contracarată prin strategii pragmatice și simbolice. Strategiile pragmatice prespun *a-l încerca* pe celălalt și *a juca teatru*, a te preface că crezi ce spune celălalt, cu scopul ascuns de a-i surprinde adevăratele intenții. Strategiile simbolice implică jurăminte baroce, etalarea demagogică de principii morale, proiectarea defectelor morale asupra celor din afara discuției și, mai ales, rudenia simbolică, apelarea celorlalți cu termeni ce desemnează rude. Oricum, consecința e că, dincolo de familia extinsă și textura rudeniei, nu există solidaritate, ci mai degrabă concurență.

Șmecheria e o valoare privată, pe care, sub acoperirea ironiei, manelele o scot din clandestinitate în spațiul public. Estetica prin

care se realizează asta utilizează elipsa și sugestia, semn că există un oarecare tabu în jurul temei. Poetica tabuizării se relaxează când e vorba de emigrație și de anii '90; în aceste cazuri strategiile chestionabile ale șmecheriei fiind expuse (mai) dezinhibat, în termeni mai direcți și mai detaliați. Ultimii ani (2012 – prezent) aduc o tabuizare accelerată a șmecheriei și șmecherilor, care practic dispar din manele.

O enormă secțiune, comparabilă cantitativ cu cea dedicată banilor, e consacrată neîncrederii în semenii din afara familiei. Ea spune în mare că oamenii sunt *pe interes*, că prietenii au *două fețe* și nu poți să te bazezi pe ei *la necaz*, fiind alături de tine doar atâta vreme cât ai bani. O parte din piesele secțiunii trimit la universul interlop al trădării, o altă parte face pur și simplu filozofia *lumii rele*, o filozofie omniprezentă în România postsocialismului, cu un nivel ridicat de neîncredere în instituții și semeni. Cele care glosează pe marginea verbului *a vinde* au conotații mai degrabă interlope, întrucât trimit la ideea de complicitate; cele care glosează pe marginea verbului *a ajuta* au în vedere egoismul semenilor, targetul lor trecând de spațiul publicului prins în economia clandestină.

Peisajul psihocritic al manelelor are ca figuri structurante familia tradițională, care protejează, prietenii care te lasă la greu și frații, ca singură formă posibilă de solidaritate. Solidaritatea este atribut al fratelui, simpla tovărășie nu poate întemeia o legătură. De aceea, în lumea reală, prietenii se apelează cu *frate,* iar, în universul de discurs al manelelelor, prietenia adevărată este desemnată ca *frăție*. Lipsa de încredere în altcineva decât rude e o caracteristică a culturilor mediteraneene (cu un cod moral mai lax în ce privește relațiile din afara familiei), a ghetourilor (unde oamenii se luptă hobbesian pentru resurse) și postsocialismului (schimbarea de sistem rupe legăturile dintre oameni).

Capitolul final are două dimensiuni: una culturală, ce analizează proximitățile estetice și de *life style* ale manelelor, și alta pragmatică, aptă de a interesa politicile publice. Detaliind, acest capitol final face comparații cu genuri/scene muzicale cu care maneaua are afinități; intenția implicită e de a contracara etichetele nedrepte lipite genului, pledând pentru o încadrare estetică, care să-l pună pe o orbită mai cool. Genurile cu care am comparat maneaua sunt *neomelodici* (sudul Italiei), *narcorrido* (Mexic) și, din vecinătate, etnopopul bulgăresc

(*chalga*) și sârbesc (*turbofolk*), toate având conexiuni semnificative cu universul „deviant”[105] al marginalității și al economiei clandestine. Ce distinge însă maneaua în raport cu toate aceste genuri e contaminarea directă cu rapul gangsta, al cărui mesaj subversiv este parțial dezamorsat și deturnat spre pop. La începutul anilor 2000, manelele reintră, pentru o scurtă perioadă, pe orbita de cool, iar universul lor de discurs face o mitologie glamouroasă a *bagabontului*, a tânărului independent, care se distrează cu fete. Paradoxal, asocierea cu rapul gangsta va accentua latura pop a manelei, punând surdină discursului subversiv al informalității și plusând doar la capitolul pornografie. Pornind de aici, încadrarea stilistică pe care capitolul o propune pentru manele este de gangsta pop.

105 Folosesc deviant în sensul lui Cohen (1955), ca o cultură a unui grup marginalizat sau automarginalizat, care funcționează după ritualuri și coduri morale opuse valorilor mainstream.

Bibliografie

1. Literatură de specialitate

Austin, J. L. 2003. *Cum să faci lucruri cu vorbe*. Pitești: Paralela 45.

Banfield, Edward. 1958. *The moral basis of a backward society*. Glencoe, IL: The Free Press.

Bălașa, Marin Marian. 2011. *Muzicologii, etnologii, subiectivități, politici*, București: Editura Muzicală.

Belk, Russell W. 1999. „Leaping Luxuries and Transitional Consumers". În *Marketing in Transitional Economies*, ed. Rajeev Batra, 39-54. Massachusetts: Kluwer Academic Publishers.

Belk, Russell W. 1984. „Three Scales to Measure Constructs Related to Materialism: Reliability, Validity, and Relationships to Measures of Happiness". În *Advances in Consumer Research*, ed. Thomas Kinnear, 291-297. UT: Association for Consumer Research.

Beissinger, Margaret. 2007. „Muzică orientală: Identity and Popular Culture in Postcommunist Romania". În *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene*, ed. Donna A. Buchanan, 95-143. Lanhan, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press.

Bennett, Anne. 1999. „Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste", *Sociology*, 3 (33), 599-519.

Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Mechanical Reproduction Age*. London: Penguin Books.

Boulay, Juliet du. 1974. *Portrait of a Greek Mountain Village*. Oxford: Clarendon Press.

Bourdieu, Pierre. 2010. *Distinction*. London and New York: Routledge.

Bourgois, Philippe. 1997. „In Search of Horatio Alger: Culture and Ideology in the Crack Economy". În *Crack in America: Demon Drugs and Social Justice*, eds. Craig Reinarman and Harry G. Levine, 57-76. Berkeley: University of California Press.

Botonogu, Florin. 2011. *Comunități ascunse. Ferentari*. București: Editura Expert.

Black, Les. 2005. „The «White Negro» revisited: race and masculinities in south London". În *Dislocating masculinity. Comparative ethnographies*, ed. Andrea Cornwall and Nancy Lindisfarne, 171-183. London and New York: Routledge.

Blasc, Falco & Fuchs-Gambock, Michael. 1998. *Techno, o generație în extaz*. Iași: Polirom.

Campbel, J. K. 1979. Honour, family and patronage. New York and Oxford: Oxford University Press.

Cărtărescu, Mircea. 1999. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas.

Cohen, Albert K. 1955. *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, Glencoe, IL: Free Press.

Dimitrova, Alexandrina. 2011. „Svatbarska Muzika and Chalga: the Fusion of Music Genres that Contributes to a Social Change." Undergraduate Research Paper Contest Winner, University of Missouri, Columbia, MO. https://mospace.umsystem.edu/xmlui/handle/10355/12771, accesat 30 februarie 2012.

Engebrigsten, Ada I. 2007. *Exploring Gypsiness: Power, Exchange and Interdependence in a Transylvanian Village.* New York, Oxford: Berghahn Books.

Friedl, Ernestine. 1962. *Vasilika: A Village in Modern Greece*, New York: Holt, Rinehart and Winston.

Frith, Simon, Straw, Will & Street, John. 2001. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gambetta, Diego. 1990. „Mafia: the Price of Distrust", în *Trust, Making and Breaking Cooperative Relations*, ed. Diego Gambetta, 158-176. Oxford UK- Cambridge USA: Basil Blackwell.

Gambetta, Diego. 1993. *The Sicilian Mafia: The Bussiness of Private Protection.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Gell, Alfred. 1992. „The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". În *Anthropology, Art and Aesthetics*, ed. J. Coote and A. Shelton, 40-63. Oxford: Clarendon Press.

Genette, Gerard. 1978. *Figuri.* București: Univers.

Greenberg, Jessica. 2006. „Goodbye Serbian Kennedy: Zoran Đinđić and the New Democratic Masculinity in Serbia." *East European Politics and Societies* 1 (20), 126-51.

Hall, Stewart and Jefferson, Tony. 2006. *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London and New York: Routlege.

Hebidge, Dick. 2002. *Subculture: The meaning of style.* London: Routledge.

Hetzfeld, Michael. 1985. *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village.* New Jersey: Princeton University Press.

Houellebeq, Michel. 2006. *Posibilitatea unei insule.* Iași: Polirom.

Hart, Keith. 1973. „Informal income opportunities and urban employment in Ghana". În *Journal of Modern African Studies,* 11, 61-98.

Heinz, Monica. 2005. *Etica muncii la români*. București: Editura Curtea Veche.

Hillegonda, Rietveld. 1993. „Living the Dream". În *Rave Off, Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture,* ed. Steve Redhead, 41-78. Aldershot: Avebury/Ashgate.

Humphrey, Caroline. 2002, *The Unmaking of Soviet Life. Everyday Economies after Socialism.* Ithaca and London: Cornell University Press.

Ingarten, Roman. 1973. *The Literary Work of Art.* Northwestern University Press: Evanston.

Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* London: Routledge and Kegan Pau.

Jason, Pine. 2012. *The Art Of Making Do in Naples.* Minnesota & London: Minnesota University Press.

Kidekel, David. 2006. *Colectivism și singurătate în satele românesti. Țara Oltului în perioada comunistă și în primii ani după Revoluție.* Iași: Polirom.

Kidekel, David. 2010. *România postsocialistă. Munca, trupul și cultura clasei muncitoare.* Iași: Polirom.

Kurkela, Vesa. 2007. „Bulgarian Chalga on Video: Oriental Stereotypes, Mafia Exoticism, and Politics". În *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene,* ed. Donna A. Buchanan, 143-175. Lanhan, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press.

Loizos, Peter. 2005. „A broken mirror: masculine sexuality in Greek ethnography". În *Dislocating masculinity. Comparative ethnographies,* ed. Andrea Cornwall and Nancy Lindisfarne, 66-82. London and New York: Routledge.

Lupașcu, Marin. 1994. „Gipsy/Non-Gipsy. A Controversed Music (record chronicle)." *East-European Meetings in Ethnomusicology,* 1, 100–104.

Maffesoli, M. 1995. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, London: Sage.

Mateescu, Oana. 2005. „Furt, vânzare sau dar: bucuriile privatizării într-un sat din Oltenia". În *Economia informală în România. Piețe, practici sociale și transformări ale statului după 1989*, ed. Liviu Chelcea și Oana Mateescu, 83-113. București: Paideia.

Mihăilescu, Vintilă. 2010. *Sfârșitul jocului. România celor douăzeci de ani*. București: Editura Curtea Veche.

Mihăilescu, Vintilă. 2011, „From Cow to Cradle. Mutations and Meanings of Rural Household in Post-socialism". *International Review of Social Research*,1(2), 35-63.

Mihăilescu, Vintilă (manuscris), *De ce urîm țiganii. Eseu despre partea blestemată, manele și manelism.*

Miroiu, Mihaela. 2004. *Drumul către autonomie: teorii politice feministe*. Iași: Polirom.

Monroe, Alexei. 2000. „Balkan Hardcore. Pop culture and paramilitarism". *Central Europe Review,* 24 (2) http://www.ce-review.org/00/24/monroe24.html, accesat 20 martie 2012.

Peterson, Richard A. and Kern, Roger M. 1996. „Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore". *American Sociological Review* 61(5), 900-907.

Pulay, Gergo. 2011. „The Civilized, the Vagabond, the Player and the Fool: Notes on the Fieldwork in a Bucharest Neighbourhood". *Studia Sociologia*, 56(1), 117-135.

Putnam, Robert D. 1993. *Making democracy work: civic traditions in modern Italy.* Princeton: Princeton University Press.

Rădulescu, Speranța. 1994. „Consequences of the Political Changes in Romanian Peasant Music". *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* 31, 27-30.

Rădulescu Speranța. 1997. „Traditional Music and Ethnomusicology underpressure: the Romanian Case". *Anthropology Today* 6 (13), 8-12.

Rădulescu, Speranța, 2004. *Taifasuri despre muzica țigănească.* București: Paideia.

Laing, David. 1985. *One chord wonders: power and meaning in punk rock.* Milton, Keynes: Open University Press.

Lascu, Dana-Nicoleta, Lalita A. Manrai and Ajay K. Manrai. 1994. „Status Concern and Consumer Purchase Behavior in Romania". *Research in Consumer Behavior: Consumption in Marketing Economics,* Vol. 7, Greenwich, CT: JAI Press, 235-57.

Schiop, Adrian. 2012. „Bogăție înaltă și încredere scăzută în universul semantic al manelelor". *Perspective politice* 2 (5), 175-183.

Schiop, Adrian. 2013. „Folclorul informalității. Manelele și lumea interlopă". În *The Material Culture (Re)Turn in Anthropology: Promises and Dead-ends. Lucrările celei de-a VIII-a conferințe anuale a Societății de Antropologie Culturală din România,* Bogdan Iancu (ed.), 189-215. București: Humanitas.

Silverman, Carol. 2007. „Bulgarian Wedding Music between Folk and Chalga: Politics, Markets, and Current Directions." *Musicology,* 7, 69-98. http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707069S.pdf, accesat 4 iunie 2012.

Sontag, Susan. 2000. „Note despre câmp". În *Împotriva interpretării,* 165-198. București: Univers.

Sundal, Kendra. 2012. „The Development of Chalga: A Controversial Cultural Phenomenon in Modern Bulgaria". *The Annual of Language & Politics and Politics of Identity,* 6. http://alppi.vedeckecasopisy.cz/publicFiles/00301.pdf, accesat 20 septembrie 2013.

Statelova, Rosemary. 1999. *The seven sins of chalga. Toward on Anthropology of Ethnopop Music.* Sofia: Prosveta.

Stewart, Michael. 1997. *The Time of the Gypsies.* Boulder, Colo: Westview Press.

Stoica, Cătălin Augustin. 2010. „Social Trust, Ties and Entrepreneurship in Post-Comunist Romania", prezentare susținută la a opta ediție a Societății Române de Antropologie, București, 22-25 septembrie 2011. Disponibilă la adresa http://www.youtube.com/watch?v=TFrL1sqexrQ.

Stoichiță, Victor A. 2011. „The squire în the Helicopter. On Parody in Romanian Popular Music". *Yearbook of the New Europe College.* Bucharest: New Europe College.

Straw, Will. 2001. „Scenes and sensibilities". *Public* 22/23, 245-257.

Tesar, Catalina. 2012. *Women Married off to Chalices: Gender, Kinship and Wealth among Romanian Cortorari Gypsies.* London: University College of London (teză de doctorat, nepublicată).

Vacquant, Loic. 2008. *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality.* Polity: Cambridge.

Watkins, S. Craig. 2005. *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture and the Struggle for the Soul of a Movement,* New York: Beacon Press.

Wisman Jon D. 2011. „Inequality, Social Respectability, Political Power, and Environmental Devastation". *Journal of Economic Issues,* 45(4), 877-900.

Veblen, Thorstein. 1994. *The Theory of the Leisure Class*. London: Doven Thrift Editions.

Verdery, Katherine. 2003. *Socialismul. Ce a fost și ce urmează*. Iași: Institutul European.

Voiculescu, Cerasela. 2005. „Production and Consumption of FolkPop Music in Post-Socialist Romania: Discourse and Practice". *Ethnologia Balkanica*, 9, 261-283.

Zerilli, Filippo M. 2005. „Corruption, Property Restitution and Romanianness". În *Corruption. Anthropological Perspectives*, ed. Dieter Haller și Cris Shore, 83-103. London & Ann Arbor, MI: Pluto Press.

Zumthor, Paul. 1983. *Încercare de poetică medievală*. București: Editura Univers.

Zoltán Rostás, Antonio Momoc (ed.). 2013. *Bișnițari, descurcăreți, supraviețuitori*. București: Curtea Veche.

2. Materiale de presă

Artene, Adrian. 2006. „Clămparu l-a agățat în cuier pe Adi Minune și l-a luat la țintă cu cutii de Red Bull" [8 mai] http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/LifeStar/32850/Clamparu-l-a-agatat-in-cuier-pe-Adi-Minune-si-l-a-luat-la-tinta-cu-cutii-de-Red-Bull.html, accesat 1 noiembrie 2011.

Badea, Camelia. 2010. „Adi Minune a făcut o manea despre criză, bucuros că se impozitează bacșișurile", *ziare.com*, [9 august] http://www.ziare.com/emil-boc/premier/adi-minune-a-facut-o-manea-despre-criza-bucuros-ca-se-impoziteaza-bacsisurile-1034285, accesat 20 august 2012.

Balls, Baby and Prolic, Iva. 2011. „Make a Dumbfull noise. The rise and fall of Serbian Turbofolk". *Vice* [29 noiembrie] http://www.vice.com/read/make-a-dumbful-noise-0000042-v18n11, accesat 12 iulie 2012.

Ciprisan. 2010. „STOP pirateriei online! Proiect inițiat de Taraf Media Production și furnizorii de internet". *site-ul Taraf TV* [15 septembrie] http://www.taraf.tv/index.php?option=com_content&view=article&id=218:stop-pirateriei-on-line-proiect-initiat-de-taraf-media-production-si-furnizorii-de-internet&catid=48:stiri&Itemid=78, accesat 14 octombrie 2011.

Cobuz, Dana. 2006. „Guță Adevăratul". *Jurnalul Național* [5 ianuarie]. http://jurnalul.ro/vechiul-site/old-site/suplimente/editie-de-colectie/guta-adevaratul-30479.html, accesat 14 iunie 2011.

Cobuz, Dana. 2006. „Azur, interzisă de Securitate". *Jurnalul Național* [9 ianuarie]. http://jurnalul.ro/vechiul-site/old-site/suplimente/editie-de-colectie/azur-interzisa-de-securitate-30487.html, accesat 13 martie 2012.

Cobuz, Dorian și Cobuz, Dana. 2006. „Guță Adevăratul". *Jurnalul Național* [9 septembrie] http://jurnalul.ro/vechiul-site/old-site/suplimente/editie-de-colectie/guta-adevaratul-30479.html, accesat 14 octombrie 2011.

Ecovoi, Simona. 2006. „Vânzări belea". *Jurnalul Național* [9 ianuarie]. http://jurnalul.ro/vechiul-site/old-site/suplimente/editie-de-colectie/vanzari-belea-30478.html, accesat 14 mai 2012.

Fantaziu, Ionuț. 2011. „Azur, bunicii maneliștilor de azi, interziși la TV de Ceaușescu". *Evenimentul Zilei* [29 octombrie]. http://www.evz.ro/detalii/stiri/povestea-formatiei-care-a-avut-un-succes-urias-fara-sa-apara-la-televizor-951687.html, accesat 13 martie 2012.

Ghidovăț, Georgeta și Cană, Petrișor. 2011. „Cum își dirija Sile Cămătaru locotenenții din penitenciar: Du-te și trimite-i un ghiveci". *Evenimentul Zilei* [13 decembrie] http://www.evz.ro/detalii/stiri/cum-isi-dirija-sile-camataru-locotenentii-din-penitenciar-du-te-si-trimite-i-un-ghivec-957.html, accesat 12 noiembrie 2011.

Groșereanu, Raul, „Judecătorul lui Leo de la Strehaia l-a scos basma curată pe fiul unui polițist". *România Liberă* [3 februarie] http://www.romanialibera.ro/actualitate/eveniment/judecatorul-lui-leo-de-la-strehaia-l-a-scos-basma-curata-pe-fiul-unui-politist-176414.html, accesat 2 martie 2011.

Hogson, Martin. 2004. „Death in the midday sun". *The Guardian* [19 septembrie] http://observer.theguardian.com/omm/story/0,,1304449,00.html, accesat 20 aprilie 2011.

McDonell, John. 2009. „Scene and heard: Neomelodic music". *The Guardian* [14 aprilie] http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2009/apr/14/scene-and-heard-neomelodics, accesat 20 martie 2011.

Moisă, Raluca. 2013. „VIDEO Interviu-eveniment (partea I). B.U.G. Mafia, la 20 de ani de carieră: Nu avem averi, dar nu avem nici șefi. Foarte mulți români nu-și permit asta". *Adevărul* [11 octombrie] http://adevarul.ro/entertainment/muzica/bug-mafia-mafia-interviu-1_5257efd6c7b855ff5626b10b/index.html, accesat 1 august 2013.

Preotesoiu, Carmen. 2010. „Adrian Minune: Sunt mașină de făcut bani!". *Jurnalul Național* [26 octombrie] http://jurnalul.ro/campaniile-jurnalul/adrian-minune-sunt-masina-de-facut-bani-537199.html, accesat 4 noiembrie 2011.

Schiop, Adrian. 2009. „Manelele, protejate intelectual". *România Liberă* [23 ianuarie]. http://www.agenda.ro/se-intampla-in-romania-manelele-protejate-intelectual/73797, accesat 14 mai 2012.

Schiop, Adrian. 2011. „Cum au îngropat elitele României manelele: o poveste cu cocalari". *CriticAtac* [25 ianuarie] http://www.criticatac.ro/3957/cum-au-ingropat-elitele-romaniei-manelele-o-poveste-cu-cocalari/, accesat 25 februarie 2012.

Sole, Deanne. 2008. „Various Artists: The Rough Guide to the Music of the Romanian Gypsies". *popmatters.com* [4 septembrie]. http://www.popmatters.com/review/various-the-rough-guide-to-the-music-of-the-romanian-gypsies/, accesat 23 august 2011.

Ursulean, Vlad. 2011. „Aur, smalex și dușmani. O incursiune în lumea manelelor". *Vice* [dată neprecizată] http://www.viceland.com/blogs/ro/2011/10/18/aur-smalex-si-dusmani/2/, accesat 24 octombrie 2011.

Voicu, Narcis. 2006. „Chef în Mafia Brăilei". *Obiectiv – Vocea Brăilei* [? Martie]. Accesat de la adresa http://mafia.ablog.ro/2007-07-16/mafia-braileana.html#axzz2rWTkvuZR, pe 10 iunie 2011.

Wilczyński, Witt. 2011. „Mi-a plăcut să cânt de mic copil. Interviu cu Alinu AJ" [20 martie] *Folk 24.pl* http://www.folk24.pl/wywiady/od-dziecka-uwielbialem-spiewac/ro/, accesat 20 ianuarie 2012.

***. 2011. „Topul celor mai bogați țigani din România". *Vertical-News* [1 noiembrie]. http://adevarul.ro/locale/timisoara/topul-celor-mai-bogati-tigani-romania-primele-doua-locuri-doi-tigani-timisoara-1_50acf17f7c42d5a6638c4cc7/index.html, accesat 6 noiembrie 2011.

*** 2011. „S-a lansat iTunes Music Store de România – manelele și-au făcut deja apariția" [29 septembrie]. *Gadget.ro* http://www.gadget.ro/s-a-lansat-itunes-music-store-de-romania-manelele-si-au-facut-deja-aparitia/, accesat 20.01.2013.

***. 2012. „Florin Salam, snopit în bătaie de interlopi". *Libertatea* [9 ianuarie] http://www.libertatea.ro/detalii/articol/florin-salam-bataie-interlop-373326.html, accesat 3 martie 2012.

***. 2011. „EXCLUSIV Clămparu și-a organizat rețeaua pe structura Camorrei: Noi nu mai putem trăi cu 500 de euro pe lună! Să faci o combinație să iasă bani". *Adevărul* [22 septembrie] http://adevarul.ro/news/eveniment/exclusiv-clamparu-si-a-organizat-reteaua-structura-camorrei-noi-nu-mai-putem-trai-500-euro-luna-faci-combinatie-iasa-bani-1_50bd434b7c42d5a663c96508/index.html, accesat 25 septembrie 2011.

***. „VIDEO. Top 10 TV – Brandy la piscină”. *Mynele TV* [dată neprecizată] www.youtube.com/watch?v=YJQqmhnIS-o, accesat 26 august 2012.

***. „VIDEO. Cum se fabrică un hit”. *Acasă TV* [dată neprecizată] https://www.youtube.com/watch?v=HzS4jW0s_sI, accesat 20 iulie 2012.

***. „VIDEO. Saci de lovele”. *Antena 1* [dată neprecizată]. http://www.youtube.com/watch?v=yfP0PUUdOcw, accesat 16 octombrie 2011.

***. 2009. „VIDEO. Maneliştii povestesc despre umilinţele prin care au trecut”. *Acasă TV* [dată neprecizată]. http://www.acasaTV.ro/emisiuni/manelistii-vorbesc-despre-umilintele-prin-care-au-trecut-video.html, accesat 20 noiembrie 2011.

***. 2011. „VIDEO. Scandal pe viaţă şi pe moarte pentru un lăutar”. ProTV [25 aprilie] http://stirileproTV.ro/stiri/actualitate/scandal-pe-viata-si-pe-moarte-pentru-un-lăutar-la-comana.html, accesat 3 noiembrie 2011.

3. Resurse electronice

www.youtube.com/watch?v=YbRIrcRFARw, accesat 12 decembrie 2012.

http://www.220.ro/videoclipuri/Interviu-Cu-Florin-Peste-Si-Play-AJ-1-Din-3/lXtBp8GKmg/, accesat 20 noiembrie 2013.

www.220.ro/videoclipuri/Interviu-Cu-FlorinPeste-Si-Play-AJ-1-Din-3/lXtBpGKmg/, accesat 20 iunie 2013.

https://www.youtube.com/watch?v=dp8kvOH3Qxg, accesat 3 noiembrie 2013.

http://www.youtube.com/watch?v=uTyqqF8VB-8, accesat 20 iunie 2011.

http://www.youtube.com/watch?v=YI6Lz8mNS3U, accesat 20 iunie 2011.

http://www.youtube.com/watch?v=22LeIhxXCC4, accesat 27 aprilie 2011.

http://www.trilulilu.ro/muzica-diverse/live-florin-salam-si-adrian-minune-vorbe-criminale, accesat 23 august 2012.

https://www.youtube.com/watch?v=3eUB8jmrABg, accesat 13 noiembrie 2012.

https://www.youtube.com/watch?v=JJ-LA-FT4C4, accesat 7 decembrie 2013.

http://www.trilulilu.ro/muzica-diverse/nicolae-guta-noi-suntem-garda-de-fier-vol-8, accesat 7 noiembrie 2013.

http://www.trilulilu.ro/video-muzica/adrian-minune-cine-e-garda-de-fier, accesat 20 noiembrie 2013, http://www.youtube.com/watch?v=f8gniEkLjS0.

https://www.youtube.com/watch?v=3Uulf4jQazM, accesat 20 decembrie 2013.

https://www.youtube.com/watch?v=kCl9rgX5Ugc, accesat 20 decembrie 2013.

http://www.youtube.com/watch?v=QvTGFMWjqRE, accesat 20 aprilie 2013.

http://www.youtube.com/watch?v=K_yPdFGx-co, accesat 22 ianuarie 2011.

https://www.youtube.com/watch?v=XmVenyGF3y4, accesat 12 iulie 2013.

http://www.youtube.com/watch?v=X5BioJLIdag, accesat 12 septembrie 2011.

http://www.youtube.com/watch?v=9_hAbTKbhaM&feature=related, accesat 20 octombrie 2011.

http://www.youtube.com/watch?v=hygumIotYwk, accesat 21 octombrie 2011.

http://www.theoconcert.ro/oferta-artisti-manele-i16.html, accesat 10 decembrie 2012.

www.danciotoi.ro, accesat 20 mai 2012.

www. Discos.com/label/101055-Eurostar-3?page=2 accesat 12 martie 2011.

http://www.pruteanu.ro/9ultima/manele.htm, accesat 9 iulie 2012.

http://www.culturadata.ro/PDF-uri/Barometrul_de_Consum_Cultural_2010_etapa1.pdf.

http://www.culturadata.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=101%3Abarometrul-de-consum-cultural-2005-date-preliminare&catid=44%3Abarometrul-de-consum-cultural&Itemid=142, accesat 7 noiembrie 2011.

http://www.damany.ro/blog/index/1-emo---manelar-cea-mai-jmechera-combinatie-1.html, accesat 8 noiembrie 2011.

http://forum.bugmafia93.ro/archive/index.php/t-1114.html, accesat 31 august 2011.

http://forum.urbanrecords.ro/viewtopic.php?f=25&t=271&start=20, accesat 7 februarie 2012.

http://forum.fanclub.ro/viewtopic.php?t=2252, accesat 30 septembrie 2010.

Cuprins

ADRIAN SCHIOP

Șmecherie și lume rea

Universul social al manelelor

Am ales tema asta pentru că mă pasiona, aveam senzaţia că stăpânesc oarecum subiectul și de-aia m-am băgat. A fost un job de vis – să iei bani ca să stai prin crâșme sau cluburi și să vorbești cu lăutari și fani. Cât te ţine ficatul, să-l tot faci. Concluzii? Că e muzica băieţilor răi din România, a bagabonţilor, băieţii de la colţul străzii, și a șmecherilor, tipii cu conexiuni mafiote. Că stă într-o măsură semnificativă pe banii gri ai interlopilor (întrucât grosul banilor vin din cântări la evenimente private, cele mai multe de interlopi). Că le glorifică voalat modul de viaţă, exultând șmecheria și banii făcuţi ușor. Că, spre deosebire de hip-hop, unde lucrurile sunt spuse pe faţă, manelele codifică mesajul, îl spun oarecum cifrat – mai direct în anii '90, din ce în ce mai eliptic acum. De ce se întâmplă asta? Pentru că șmecheria devine o valoare tot mai dubioasă. În anii '90, șmecheria făcea legea și oamenii se mândreau cu asta, că fac bani prin orice mijloace; acum, șmecheria e din ce în ce mai stigmatizată și oamenii nu o mai scot la vedere. Dar să nu ne iluzionăm – ea e în continuare acolo, doar că a dispărut din spaţiul public. Acum oamenii tac și fac.

Adrian Schiop



14 RON / 64 MDL

Intră în cărţi cartier.md

CARTIER Pe copertă: fotografie de Adrian Schiop